This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Karl Woermann
Geschichte der Kunst

Dritter Band
Christliche Frühzeit und Mittelalter

Library
of the
University of Wisconsin

Geschichte der Kunst

aller Zeiten und Völker

Geschichte der Kunst

aller Zeiten und Völker

Von

Karl Woermann

Zweite, neubearbeitete und vermehrte Auflage

Band I
Die Kunst der Urzeit. Die alte Kunst Ägyptens, Westasiens und der Mittelmeerländer

Band II
Die Kunst der Naturvölker und der übrigen nichtchristlichen Kulturvölker, einschließlich der Kunst des Islams

Band III
Die Kunst der christlichen Frühzeit und des Mittelalters

Band IV
Die Kunst der älteren Neuzeit von 1400 bis 1550 („Renaissance")

Band V
Die Kunst der mittleren Neuzeit von 1550 bis 1750 („Barock und Rokoko")

Band VI
Die Kunst der jüngeren Neuzeit von 1750 bis zur Gegenwart

Bibliographisches Institut · Leipzig und Wien
1920

Geschichte der Kunst

aller Zeiten und Völker

Von

Karl Woermann

Zweite, neubearbeitete und vermehrte Auflage

Dritter Band

Die Kunst der christlichen Frühzeit und des Mittelalters

Mit 343 Abbildungen im Text, 8 Tafeln in Farbendruck und 58 Tafeln in Tonätzung und Holzschnitt

Neudruck

Bibliographisches Institut · Leipzig und Wien
1920

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten
Copyright 1918 by Bibliographisches Institut, Leipzig

302696
APR - 8 1926
W11
W89
3

Vorwort.

Der dritte Band der zweiten Auflage der „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker" ist nach denselben Grundsätzen bearbeitet worden wie die übrigen Bände der alten und der neuen Ausgabe. Ich hoffe auch bei der neuen Bearbeitung den guten Mittelweg zwischen streng wissenschaftlicher und allgemeinverständlicher Darstellung eingehalten zu haben, der sich als gangbar bewährt hat. Die maßgebenden Forscher, deren Vorarbeiten ich dankbar benutzt habe, sind, wie bisher, im Texte nur genannt, im alphabetischen Schriftennachweis aber mit ihren Hauptwerken und Einzelschriften angeführt worden; doch ist, um den Text zu entlasten, nicht überall streng daran festgehalten worden, in den Schriftennachweis nur Schriften aufzunehmen, deren Verfasser im Texte genannt worden waren. Daß es sich aber nur um eine Auswahl aus dem überreichen, seit zwei Jahrzehnten lawinenartig anwachsenden kunstgeschichtlichen Schrifttum handeln konnte, braucht wohl nicht betont zu werden.

Die Ausgrabung neuer altchristlicher Ruinenstätten, die Wiederaufdeckung übertünchter gewesener frühchristlicher und mittelalterlicher Wandmalereien und die Veröffentlichung zahlreicher neuer Bilderhandschriften und anderer Einzelkunstwerke haben auch den in diesem Bande behandelten Abschnitten der Kunstgeschichte ein reiches neues Material zugeführt, das nach Möglichkeit verwertet werden mußte. Meine Verteilung und Gliederung des ganzen gewaltigen Stoffes aber muß sich selbst rechtfertigen. Ich bin weit entfernt davon, in dieser Beziehung eine Einteilung für allein richtig zu halten. Die Vorschläge wohlwollender Beurteiler für eine vorteilhaftere, die großen Strömungen als solche strammer zusammenfassende Abgrenzung der Zeitabschnitte betreffen erst den Inhalt der nächsten Bände, bei deren Neubearbeitung sie, soweit ich sie mir aneignen kann, dankbar benutzt werden sollen. Wer aber, wie ich, von jeher das Völkische und das Persönliche in der Kunst betont hat, wird nicht in der Lage sein, auf die Einteilung nach Völkern und Landschaften, ja für die Zeiten der großen Künstlerpersönlichkeiten gelegentlich sogar nach Meistern und Schulen zugunsten einer gewiß ebenfalls lehrreichen und förderlichen Gliederung nach anscheinend unabhängigen, sozusagen selbsttätigen Entwickelungsrichtungen zu verzichten, wie sie von einigen jüngeren Fachgenossen wenigstens für kürzere Wegestrecken geschickt verfolgt worden sind. Die Verbindung und Durchdringung beider Seiten der Forschung wird das Ziel jeder gesunden Kunstgeschichtsschreibung sein. Von verschiedenen Ausgangspunkten aber führen eben verschiedene gangbare Wege zu diesem Ziel, von denen jeder seine Vorzüge und seine Nachteile haben mag. Jeder Verfasser hat das Recht und die Pflicht, gerade in diesen Beziehungen seiner eigenen, besonderen Auffassung zu folgen. Auch der Wortstreit über die Benennung der einzelnen Zeitabschnitte liegt mir fern. Es kam mir vor allem darauf an, soweit wie irgend möglich voranzustellen, was im nachfolgenden vorausgesetzt oder weiter entwickelt werden mußte, und im allgemeinen eine aufsteigende Linie einzuhalten. Die Entwickelung aber habe ich auch in diesem Bande hauptsächlich durch die Hervorhebung der Erscheinungen selbst in ihrer Stufenfolge klarzulegen versucht.

Allerdings ist die Lehre von der Stilbildung seit dem Erscheinen der ersten Auflage dieses Buches fast zu einem besonderen Zweig der kunstgeschichtlichen Wissenschaft geworden. Was A. Riegl in der Beziehung für den Übergang vom Altertum zum Mittelalter glänzend, wenn auch nicht einwandfrei, begründet hatte, ist namentlich von A. Schmarsow, W. Pinder und ihren Schülern teils weitergeführt, teils in neuem Sinne ausgelegt, von J. Strzygowski und anderen aber durch neue Auffassungen ersetzt worden. E. Cohn-Wieners Schrift über die Entwickelungsgeschichte des Stils steht auf besonderem Boden. Namentlich fürs romanische Zeitalter kommen Schwarsows und Pinders Ausführungen in Betracht. Fürs gotische Zeitalter hat ein geistvolles Buch Worringers vielfachen Widerhall gefunden. Das eindringende neue Buch Wölfflins über die Grundbegriffe, nach denen Stilunterschiede zu bemessen sind, kommt, wie Frankls' Schrift über die Entwickelungsphasen der neueren Baukunst, im wesentlichen erst für unsere nächsten Bände in Betracht, durfte aber doch schon hier nicht übersehen werden. Wertvolle Anregungen hat auch Hans Tietzes „Methode der Kunstgeschichte" (Leipzig 1913) gebracht. Die Untersuchungen dieser und anderer Forscher, deren Methoden, Ergebnisse und Ausdrucksweise freilich keineswegs unter sich übereinstimmen, seien der Beachtung der Leser meines Buches bestens empfohlen. Man kann, wie in philosophischen Fragen, die Förderung, die ein System der Wissenschaft gebracht hat, dankbar anerkennen, ohne sich ihm und seiner Ausdrucksweise mit ihren besonderen Wortbildungen zu verschreiben. Ich habe mich in diesem Bande nur in bezug auf Einzelnes mit der Auffassungs- und Ausdrucksweise der genannten und anderer Forscher auseinandersetzen gekonnt, aber gern von ihnen übernommen, was sich mit meiner eigenen Anschauung und meinem eigenen Sprachgefühl vertrug. Auf das Schematisieren bin ich nicht eingestellt. „Jeder sehe, wo er bleibe!"

Der Druck dieses Bandes, der schon im Frühjahr 1916 begonnen, hat sich durch uns allen bekannte Hemmungen anderthalb Jahre hingezogen. Von den inzwischen erschienenen Büchern, die nicht mehr benutzt werden konnten, seien J. Strzygowskis „Die bildende Kunst des Ostens" (Leipzig 1916) und „Altai-Iran und Völkerwanderung" (Leipzig 1917) sowie J. v. Schlossers „Die Wandgemälde aus Schloß Lichtenberg in Tirol" (Wien 1916) wenigstens an dieser Stelle noch hervorgehoben. Das zuerst genannte dieser Bücher enthält auch einiges Neue zur älteren Geschichte der bulgarischen, der serbischen und namentlich der armenischen Kirchenbaukunst, über die Strzygowski ein größeres Werk in Aussicht gestellt hat.

Manchem Fachgenossen habe ich für gütige Unterstützung meiner Arbeit auch an diesem dritten Bande herzlich zu danken: besonders meinen Dresdener Freunden für Rat und Hilfe verschiedener Art, wie Cornelius Gurlitt für das reiche baugeschichtliche Material, das er mir zur Verfügung gestellt hat, Georg Treu und Hugo Zehder für freundliche Vermittelung des Verständnisses russischer Schriften, Paul Herrmann für manche Nachweise zur Geschichte der Bildhauerei, aber auch Paul Clemen in Bonn und Hugo Kehrer in München für liebenswürdige Überlassung von Abbildungsvorlagen, diesen und noch manchen anderen Fachgenossen, auch Adolf Goldschmidt, für freundliche Ratschläge und Mitteilungen. Bei der Herbeischaffung und Bereitstellung des Schriftenmaterials für diesen Band hat mich namentlich Hugo Zehder in Dresden in dankenswerter Weise unterstützt. Endlich darf ich aber auch nicht vergessen, der Redaktion der Verlagsanstalt meinen verbindlichsten Dank für die Mühe und Sorgfalt auszusprechen, die sie der Drucklegung des Bandes und der Anfertigung des Registers gewidmet hat.

Dresden, Oktober 1917.

Karl Woermann.

Inhalts-Verzeichnis.

Seite

Einleitung 1

Erstes Buch.

Die Kunst des christlichen Altertums (um 100—750).

I. Die frühchristliche Kunst der ersten drei Jahrhunderte 5
1. Einleitung. — Die frühchristliche Baukunst vor Konstantin dem Großen . . 5
2. Die frühchristliche Malerei vor Konstantin dem Großen 10
3. Die frühchristliche Bildnerei vor Konstantin dem Großen 17
II. Die altchristliche Kunst vom vierten bis ins achte Jahrhundert. . . . 21
1. Einleitung. — Die Baukunst . . . 21
2. Die altchristliche Malerei vom 4. bis ins 8. Jahrhundert 52
3. Die altchristliche Bildnerei vom 4. bis ins 8. Jahrhundert 71

Zweites Buch.

Die christliche Kunst des frühen Mittelalters vom 8.—11. Jahrhundert.

I. Die Kunst des christlichen Ostens um 700—1050 85
1. Einleitung. — Die byzantinische Baukunst dieses Zeitraumes 85
2. Die byzantinische Malerei zwischen 717 und 1057 90
3. Die byzantinische Bildnerei von 850 bis 1057 98
4. Die armenische und georgische Kunst vom 9. bis zum 11. Jahrhundert . . 100
II. Die Kunst des Abendlandes vom 8. bis zum 11. Jahrhundert 102
1. Die frühmittelalterliche Kunst Italiens um 750—1050 102

Seite

2. Die frühmittelalterliche Kunst Spaniens um 750—1050 111
3. Die frühmittelalterliche Kunst Großbritanniens und Irlands von 650 bis 1050 113
4. Die Kunst des karolingischen und ottonischen Zeitalters diesseits und jenseits der Maas 750—1050. 120
A. Die Baukunst 120
B. Die Malerei 132
C. Die Bildnerei 151

Drittes Buch.

Die christliche Kunst des hohen Mittelalters (um 1050—1250).

I. Die zweite Blütezeit der mittelbyzantinischen Kunst und ihre Ausläufer im Osten 163
1. Einleitung. — Die Kunst des byzantinischen Reiches (um 1050—1250) . . 163
2. Die Kunst Rußlands von 1000 bis 1250 168
3. Die armenisch-georgische Kunst im hohen Mittelalter 172
II. Die Kunst Italiens im hohen Mittelalter (um 1050—1250) 174
1. Einleitung. — Die byzantinische und byzantinisierende Kunst Venedigs und Unteritaliens 174
2. Die Kunst der romanischen Zeit in Rom und Umbrien 187
3. Die romanische Kunst in Toskana . . 193
4. Die lombardisch-romanische Kunst . . 203
III. Die westeuropäische Kunst im hohen Mittelalter (um 1050—1250) . . . 212
1. Die romanische Kunst Südfrankreichs und Burgunds 212
A. Einleitung. — Die Baukunst . . 212
B. Die romanische Bildnerei Südfrankreichs und Burgunds 223

Seite

C. Die romanische Malerei Südfrankreichs 228
2. Die Kunst des hohen Mittelalters in Nordfrankreich um 1050 bis 1250 . . 233
A. Die Baukunst 233
B. Die nordfranzösische Bildnerei des hohen Mittelalters 242
C. Die nordfranzösische Malerei des hohen Mittelalters 246
3. Die Kunst des hohen Mittelalters in Spanien und Portugal (um 1050—1250) 249
A. Die Baukunst 249
B. Die spanische Bildnerei und Malerei des romanischen Zeitalters . . . 252
4. Die englische Kunst des hohen Mittelalters (um 1050 bis 1250) 255
A. Die Baukunst 255
B. Die englische Bildnerei und Malerei von 1050 bis 1250 260
IV. Die Kunst des hohen Mittelalters in Deutschland und einigen Nachbarländern (um 1050 bis 1250) . . 263
1. Die sächsische und westfälische Kunst . 263
A. Einleitung. — Die Baukunst . . 263
B. Die sächsische und westfälische Bildhauerei des romanischen Zeitalters 273
C. Die sächsische und westfälische Malerei des romanischen Zeitalters . . . 283
2. Die Kunst des hohen Mittelalters im Rheingebiet und angrenzenden Ländern 290
A. Die rheinische und westdeutsche Baukunst 1050 und 1250 290
B. Die romanische Bildnerei des Rheingebietes 300
C. Die rheinische Malerei von 1050 bis 1250 305
3. Die Kunst des hohen Mittelalters in Süddeutschland und Österreich von etwa 1050 bis 1250 311
A. Die Baukunst 311
B. Die romanische Bildnerei Süddeutschlands und Österreichs . . . 316
C. Die Malerei Süddeutschlands und Österreichs von 1050 bis 1250 . . 321
4. Die Kunst des hohen Mittelalters in der norddeutschen Tiefebene und in Skandinavien (um 1050—1250) 326
A. Die Baukunst 326
B. Die darstellenden Künste des Nordens um 1050 bis 1250. — Rückblick 331

Viertes Buch.

Die Kunst des späteren Mittelalters von der Mitte des 13. bis zum Ende des 14. Jahrhunderts.

Seite

I. Die westeuropäische Kunst von 1250—1400 334
1. Die nordfranzösische Kunst von 1250 bis 1400 334
A. Einleitung. — Die Baukunst Nordfrankreichs 334
B. Die hochgotische Bildnerei Nordfrankreichs 347
C. Die nordfranzösische Malerei von 1250 bis 1400 353
2. Die südfranzösische Kunst des späten Mittelalters 361
A. Die südfranzösische Baukunst von 1250 bis 1400 361
B. Die südfranzösische Bildnerei um 1250 bis 1400 362
C. Die südfranzösische Malerei um 1250 bis 1400 363
3. Die burgundische und niederländische Kunst des späten Mittelalters . . . 365
A. Einleitung. — Die burgundische und südniederländische Baukunst von 1250 bis 1400 365
B. Die burgundisch-niederländische Bildnerei von 1250 bis 1400 368
C. Die burgundisch-niederländische Malerei vor 1400 371
4. Die spanische und portugiesische Kunst des späteren Mittelalters 374
A. Die spanische und portugiesische Baukunst von 1250 bis 1400 374
B. Die spanische und portugiesische Bildnerei von 1250 bis 1400 377
C. Die spanische Malerei von 1250 bis 1400 378
5. Die englische Kunst des späteren Mittelalters 379
A. Die englische Baukunst von 1250 bis 1400 379
B. Die englische Bildnerei von 1250 bis 1400 382
C. Die englische Malerei von 1250 bis 1400 384
II. Die Kunst Deutschlands und seiner Nachbarländer im späteren Mittelalter 387
1. Die Kunst des Rheingebietes von 1250 bis 1400 387

	Seite
A. Einleitung. — Die gotische Baukunst von 1250 bis 1400	387
B. Die rheinische Bildnerei von 1250 bis 1400	394
C. Die rheinische Malerei von 1250 bis 1400	400
2. Die süddeutsche und österreichische Kunst von 1250 bis 1400	410
A. Die gotische Baukunst in Süddeutschland und Österreich	410
B. Die süddeutsche und österreichische Bildnerei von 1250 bis 1400	415
C. Die süddeutsche und österreichische Malerei von 1250 bis 1400	422
3. Die Kunst in Norddeutschland von 1250 bis 1400	434
A. Die Baukunst	434
B. Die norddeutsche Bildnerei von 1250 bis 1400	438
C. Die norddeutsche Malerei von 1250 bis 1400	443
4. Die skandinavische Kunst des späteren Mittelalters	446
III. Die italienische Kunst des späteren Mittelalters (um 1250 bis 1400)	448
1. Die Kunst Toskanas und Mittelitaliens um 1250 bis 1400	448
A. Einleitung. — Die toskanische und mittelitalienische Baukunst von 1250 bis 1400	448
B. Die toskanische und mittelitalienische Bildnerei von 1250 bis 1400	456
C. Die toskanische und mittelitalienische Malerei von 1250 bis 1400	465
2. Die oberitalienische Kunst von 1250 bis 1400	488
A. Die oberitalienische Baukunst von 1250 bis 1400	488
B. Die oberitalienische Bildnerei von 1250 bis 1400	494
C. Die oberitalienische Malerei von 1250 bis 1400	498
3. Die Kunst Roms und Unteritaliens von 1250 bis 1400	502
A. Die römische und unteritalienische Baukunst von 1250 bis 1400	502
B. Die römische und unteritalienische Bildnerei von 1250 bis 1400	503
C. Die römische und unteritalienische Malerei von 1250 bis 1400	505
IV. Die christliche Kunst des späteren Mittelalters im Osten	509
1. Die spätbyzantinische Kunst von 1250 bis 1400	509
2. Die russische Kunst in der Mongolenzeit (um 1225 bis 1400)	516
3. Die mittelalterliche Kunst an der mittleren und unteren Donau	519
4. Die gotische Kunst in den östlichen Mittelmeerländern	521
Rückblick	523
Alphabetischer Schriftennachweis	527
Register	546

Verzeichnis der Abbildungen.

Farbendrucktafeln.

Seite

1. Gemälde aus den Calixtus-Katakomben in Rom (Taf. 3) 11
2. Apsis-Mosaik der Kirche Santa Pudenziana in Rom (Taf. 16) 58
3. Der Evangelist Marcus aus der „Adahandschrift" in der Stadtbibliothek zu Trier (Taf. 23) 139
4. Christi Einzug in Jerusalem und verschiedene romanische Verzierungsmotive. Wandgemälde aus der Kirche zu Vic (Taf. 36) . 231
5. Die Kreuzigung Christi. Wandgemälde aus der Unterkirche zu Schwarzrheindorf bei Bonn (Taf. 45) 306
6. Brettspiel und der Tod Didos. Aus dem Vagantenlieder-Kodex der Hof- und Staatsbibliothek zu München (Taf. 46) . . . 324
7. Eine Bildseite der Manessischen Liederhandschrift in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg (Taf. 57) 409
8. Die Fassade des Domes von Orvieto (Taf. 64) 452

Tafeln in Holzschnitt und Tonätzung.

1. Römische Katakomben (Taf. 1) 7
2. Maria mit dem Jesusknaben (oder die Mutter Kirche). Gemälde aus dem Friedhofe der Priscilla zu Rom (Taf. 2) 7
3. a Die Auferweckung des Lazarus. Wandgemälde in der letzten Sakramentskapelle der Calixtuskatakomben zu Rom. — b Mutter und Kind. Wandgemälde im Coemeterium majus zu Rom (Taf. 4) 15
4. Gemäldewand in der Cäcilienkrypta der Calixtuskatakomben zu Rom (Taf. 5) . . . 15

Seite

5. a Marmorsarkophag der Livia Primitiva. — b Porphyrsarkophag der Mutter Konstantins (Taf. 6) 18
6. Deckenmosaik von San Giovanni in fonte zu Ravenna (Taf. 7) 18
7. Der Sarkophag des Junius Bassus in den vatikanischen Grotten zu Rom (Taf. 8) . . 20
8. a Sarkophag im Dome zu Ravenna. — b Sarkophag des Exarchen Isaak in San Vitale zu Ravenna. — c Sarkophag des hl. Theodor in Sant' Apollinare in Classe zu Ravenna (Taf. 9) 20
9. a Das Innere der Kirche Santa Maria Maggiore in Rom. — b Das Innere der Kirche Santo Stefano Rotondo in Rom (Taf. 10) 22
10. a Die Hinterkirche von San Lorenzo vor der Stadt Rom. — b Die Basilika von Tebessa (Taf. 11) 22
11. a Mosaik vom Triumphbogen der Kirche San Paolo fuori le mura zu Rom. — b Arkadensarkophag des Laterans. — c Das Innere der Paulskirche vor der Stadt Rom (Taf. 12) 26
12. a Das Innere von Santa Sabina in Rom. — b Das Innere der Geburtskirche zu Bethlehem (Taf. 13) 26
13. Säule und Gebälk der Johanniskirche in Konstantinopel (Taf. 14) 37
14. a Ein Teil der Empore der Sophienkirche in Konstantinopel. — b Das Innere der Demetriosbasilika zu Saloniki (Taf. 15) . . 37
15. Wandmosaiken aus Sant' Apollinare nuovo in Ravenna (Taf. 17) 63
16. Mosaiken in der Kirche San Vitale zu Ravenna (Taf. 18) 63

Seite

17. a Der Herrscher zu Füßen des thronenden Heilands. Narthexmosaik der Sophienkirche zu Konstantinopel. — b Betende Maria, Narthexmosaik der Koimesiskirche zu Nicäa (Taf. 19) 91
18. a Gipsrelief aus Santa Maria in Valle zu Cividale. — b Reliefplatte des Sigwald vom Taufbrunnen zu Cividale (Taf. 20) 91
19. a Bogenhalle der südlichen Langseite der Kirche San Miguel de Escalada bei León. — b Das Innere der Kirche Santa Maria de Naranco bei Oviedo (Taf. 21) 111
20. a Der Evangelist Johannes. Aus dem Cuthbert-Evangeliar. — b Der Evangelist Matthäus. Aus dem Evangelienbuch Ludwigs des Frommen. — c Schöpfungsgeschichte und Sündenfall. Aus der Bibel Karls des Kahlen. — d Die vier Evangelisten. Aus dem karolingischen Evangelienbuch im Domschatze zu Aachen (Taf. 22) 111
21. Der Altarvorsatz Heinrichs II. aus dem Dom zu Basel, im Musée Cluny zu Paris (Taf. 24) 159
22. Die eherne Tür am Dom zu Hildesheim (Taf. 25) 159
23. Das Innere der Sophienkathedrale zu Kiew (Taf. 26) 169
24. Die Demetriuskathedrale zu Wladimir (Taf. 27) 169
25. Die Markuskirche in Venedig a Außenansicht — b Innenansicht (Taf. 28) . . 175
26. Apsis-Mosaikgemälde mittelalterlicher römischer Kirchen (Taf. 29) 175
27. Das Innere der Martorana-Kirche zu Palermo (Taf. 30) 184
28. Das Innere von San Cataldo in Palermo (Taf. 31) 184
29. Die Fassade von Notre-Dame-la-Grande in Poitiers (Taf. 32) 215
30. Die Ostseite der Kathedrale von Angoulême (Taf. 33) 215
31. Das Westportal der Kirche Sainte-Foy zu Conques (Taf. 34) 227
32. Die drei Westportale der Kathedrale von Chartres (Taf. 35) 227
33. Die Goldene Pforte zu Freiberg (Taf. 37) 276
34. Die Kreuzigung Christi vom Lettner des Domes zu Halberstadt (Taf. 38) . . . 276
35. Der Ostchor des Domes zu Worms (Taf. 39) 293

Seite

36. Die Abteikirche zu Laach (Taf. 40) . . . 293
37. Der Dom zu Limburg a. d. Lahn (Taf. 41) 297
38. Blick in den Chor der Ruine der Abteikirche zu Heisterbach (Taf. 42) 297
39. Die Kirche und die Synagoge. Standbilder vom Südportal des Straßburger Münsters (Taf. 43) 301
40. Die Apostel auf den Schultern der Propheten. Standbilder am Dome zu Bamberg (Taf. 44) 301
41. Unterer Teil der westlichen Schauseite der Kathedrale von Reims (Taf. 47) . . . 343
42. Die Kathedrale von Amiens (Taf. 48) . 343
43. Das Südportal der Kathedrale Notre-Dame in Paris (Taf. 49) 348
44. Bildwerke von der Kathedrale zu Reims (Taf. 50) 348
45. Die Westfassade der Kathedrale Sainte-Gudule in Brüssel (Taf. 51) 367
46. Der Mosesbrunnen zu Dijon von Claus Sluter (Taf. 52) 367
47. Das Innere der Kathedrale von Burgos (Taf. 53) 375
48. Westliche Stirnseite der Kathedrale von Peterborough (Taf. 54) 375
49. Das Äußere des Domes zu Köln (Taf. 55) 391
50 Vom Inneren des Domes zu Köln (Taf. 56) 391
51. Der Dom zu Regensburg (Taf. 58) . . 411
52. Der Stephansdom zu Wien (Taf. 59) . . 411
53. Reiterstandbild am Dom zu Bamberg (Taf. 60) 416
54. Standbilder Ekkehards von Meißen und seiner Gemahlin Uta von Ballenstedt im Dom zu Naumburg a. S. (Taf. 61) . . 416
55. Das Äußere des Domes zu Siena (Taf. 62) 452
56. Das Innere des Domes zu Siena (Taf. 63) 452
57. Freskogemälde Giottos in der Arena zu Padua. — a Beweinung Christi — b Auferstehung Christi (Taf. 65) 472
58. Christus erscheint dem hl. Martin im Traume. Freskogemälde des Simone Martini in San Francesco zu Assisi (Taf. 66) 472

Abbildungen im Text.

1. Friedhofszelle auf dem Zömeterium des Calixtus in Rom 9
2. Landschaftsgemälde aus der Domitilla-Katakombe zu Rom 11

Seite

3. Inneres einer der „Sakramentskapellen" der Calixtus-Katakomben in Rom 12
4. Psyche und Knabe. Fresko aus der Domitilla-Katakombe in Rom 13
5. Maria mit Jesus und Jesaias. Wandgemälde aus der Priscilla-Katakombe . . 14
6. Adam und Eva. Wandgemälde im Petrus- und Marcellinus-Friedhof zu Rom . . . 16
7. Der gute Hirt. Marmorstatue im Lateran-Museum zu Rom 18
8. Der Jonas-Sarkophag im Lateran-Museum zu Rom 19
9. Römisch-christlicher Sarkophag aus der Paulskirche im Lateran-Museum zu Rom . 20
10. Grundriß der ehemaligen Peterskirche in Rom 22
11. Das Grabmal Theoderichs zu Ravenna in jetziger Gestalt 24
12. Das Grabmal Theoderichs zu Ravenna, Rekonstruktion 25
13. Durchschnitt und Grundriß von Santa Costanza in Rom 28
14. Bruchstück eines koptischen Sarkophagdeckels im Museum zu Gise 30
15. Grundriß der Basilika zu Orléansville in Algier 31
16. Verzierte Werkstücke der Basilika zu Tebessa 31
17. Säulengalerien an der Apsis der Kirche zu Kalat-Siman in Syrien 32
18. Die Kirche zu Turmanin in Syrien . . . 33
19. Türsturz von der Kirche zu El Bara in Syrien 34
20. Grundriß der Kathedrale zu Bosra in Syrien 34
21. Grundriß der Georgskirche zu Esra in Syrien 35
22. Grundriß der Kuppelbasilika zu Kodscha Kalessi 35
23. Unterirdischer Wasserbehälter am Eschrefije Sokaghy in Konstantinopel 36
24. Die Zisterne Bin bir direk in Konstantinopel 37
25. Jonisches Kämpferkapitell aus der Sergiuskirche in Konstantinopel 38
26. Grundriß der Sergius- und Bacchus-Kirche in Konstantinopel 38
27. Grundriß der Hagia Sophia in Konstantinopel 39
28. Durchschnitt durch die Kirche Hagia Sophia in Konstantinopel 40
29. Inneres der Sophienkirche in Konstantinopel 41
30. Apsis der Basilica Severiana in Neapel . 43

Seite

31. Inneres der Kirche Sant' Apollinare nuovo in Ravenna 44
32. Äußeres von Sant' Apollinare in Classe bei Ravenna 45
33. Grundriß der Kirche San Vitale in Ravenna 46
34. Innenansicht der Kirche San Vitale in Ravenna 47
35. Grundriß der Kirche San Lorenzo in Mailand 49
36. Marmorpfeiler von Saint-Jean-d'Acre neben der Markuskirche in Venedig . . . 51
37. Heiligengruppe. Wandgemälde im Friedhof des hl. Pontianus zu Rom 53
38. Christuskopf. Wandgemälde aus dem Friedhof des hl. Pontianus zu Rom 54
39. Orantin. Wandgemälde im Hause der hl. Johannes und Paulus auf dem cälischen Hügel zu Rom 55
40. Hinrichtung dreier Blutzeugen. Wandgemälde im Hause der hl. Johannes und Paulus auf dem cälischen Hügel zu Rom . . 57
41. Rechte Hälfte des Mosaiks von Santi Cosma e Damiano in Rom 59
42. Christus als guter Hirt. Mosaikgemälde aus der Grabkapelle der Galla Placidia zu Ravenna 62
43. Deckengemälde des viereckigen Raumes vor der Apsis in San Vitale zu Ravenna . . 63
44. Joseph empfängt seine Brüder. Miniatur der „Wiener Genesis" 65
45. Die Kreuzigung und die Auferstehung Christi. Miniatur des „Codex Laurentianus" . . 66
46. David, die Leier schlagend. Aus dem Kodex 139 der Pariser Nationalbibliothek . . . 67
47. Miniatur der „Josuarolle" des Vatikans . 68
48. Der Prophet Henoch. Miniatur der Bilderhandschrift des Kosmas Indikopleustes . . 69
49. Die hl. Sergius und Bacchus. Enkaustisches Tafelgemälde in der geistlichen Akademie zu Kiew 70
50. Koptisches Gewebe mit der Darstellung eines hl. Reiters 71
51. Bildnisbüste der sogenannten Helena . . 72
52. Bronzesitzbild des Petrus in der Peterskirche zu Rom 73
53. Der gute Hirt. Marmorstatuette 74
54. Die Kreuzigung Christi. Holzrelief von der Tür der Kirche Santa Sabina in Rom . . 75
55. Ein Stück der Vordersäule vom Ziborium der Markuskirche zu Venedig 76
56. Abwehr anstürmender feindlicher Reiter vor einem Stadttor. Hochreliefgruppe . . . 77

	Seite
57. Sarkophag mit der Himmelfahrt des Elias	78
58. Konsulardiptychon des Konsuls Felix vom Jahre 420	79
59. Konsul Areobindus als Leiter der Zirkusspiele. Elfenbeindiptychonflügel der Nationalbibliothek in Paris	80
60. Flügelengel. Elfenbeinschnitzerei	81
61. Christus zwischen Petrus und Paulus. Altchristliches Elfenbeinrelief	82
62. Elfenbeinpyxis mit dem Opfer Abrahams	83
63. Bronzene Peter- und Pauls-Medaille	83
64. Daniel in der Löwengrube. Merowingische Beschlagplatte	84
65. Jonische Kämpferkapitelle der mazedonischen Zeit Konstantinopels	86
66. Die Klosterkirche in Skripú	87
67. Grundriß der Klosterkirche zu Skripú in Böotien	88
68. Grundriß der Budrum Dschami in Konstantinopel	88
69. Grundriß der Kilissee Dschami in Konstantinopel	88
70. Die Westseite der Kilissee Dschami in Konstantinopel	89
71. Grundriß der Klosterkirche zu Daphni	90
72. Die alte Metropolkirche Gorgopiko in Athen	91
73. Die Prahler. Aus dem Chludoff-Psalter	93
74. Der Prophet Habakuk. Aus dem Chludoff-Psalter	94
75. David zwischen der Weisheit und der Weissagung. Aus dem Psalter 139 der Nationalbibliothek zu Paris	95
76. Madonna und Stifter. Titelbild eines Bibelbuches	96
77. Die Geburt des Christkindes. Aus dem Menologium des Vatikans	97
78. Petrus und Paulus. Byzantinische Emailbilder	98
79. Die Himmelfahrt Christi. Byzantinisches Elfenbeinrelief	99
80. Grundriß der Kirche der heil. Riphsime zu Wagarschabad	100
81. Vorderansicht der Patriarchatskirche zu Ani in Armenien	100
82. Reliefschmuck an der Achthamarkirche im Wan-See in Armenien	101
83. Relief der steinernen Kalendertafel in San Giovanni zu Neapel	104
84. Thronender Christus. Fresko in der Kirche Santa Maria delle Grazie bei Carpagnano	105
85. Grundriß von Sant' Ambrogio in Mailand	106
86. Kapitelle von Santa Maria in Cosmedin zu Rom (a), von San Satiro in Mailand (b) und im Museum zu Perugia (c)	107
87. Bogen vom Ziborium von San Giorgio di Valpolicella bei Verona	108
88. Langobardisches Radrankenornament	109
89. Christus am Kreuze. Elfenbeinplatte aus dem Museum zu Cividale	109
90. Grundriß der Kirche Santullano zu Oviedo	110
91. Zierscheibe in den Arkadenzwickeln von Santa Maria de Naranco bei Oviedo	111
92. Fenster der Kirche von Saint Caimin in Irland	112
93. Turm von Earls Barton in Northamptonshire	113
94. Irisches Trompeten-Spiralmuster	114
95. Das Hochkreuz zu Ruthwell in Schottland	115
96. Irischer Metalldeckel	116
97. Bischofsstab von Clonmacnoise	117
98. Gemalte Zierseite des Book of Durrow	118
99. Initiale L aus dem Book of Kells	119
100. Madonna. Aus dem Book of Kells	119
101. Das Innere von Saint-Philibert-de-Grandlieu	121
102. Das Innere der Kirche von Germigny-des-Près bei Orléans	122
103. Grundriß der Kirche von Germigny-des-Près bei Orléans	123
104. Grundriß der Abteikirche zu Sankt Gallen	123
105. Kapitell von der Justinuskirche zu Höchst am Main	124
106. Torbau der Vorhalle zur Klosterkirche von Lorsch	125
107. Kompositkapitell von der Vorhalle in Lorsch	126
108. Grundriß der Kirche zu Gernrode im Harz	127
109. Grundriß der Michaeliskirche zu Hildesheim	127
110. a Kapitelle aus der Schloß- und der Wipertikirche zu Quedlinburg, b Kelchkapitell aus der Kirche zu Gernrode, c Kapitell einer der ältesten (Bernward-) Säulen in der Michaeliskirche zu Hildesheim	128
111. Grundriß des Münsters zu Aachen	129
112. Das Innere des Münsters zu Aachen	130
113. Das Innere der Michaeliskirche zu Fulda	131
114. Die Auferweckung des Lazarus. Wandgemälde in der Georgskirche auf der Reichenau	133

Seite

115. Das Jüngste Gericht. Wandgemälde in der Georgskirche auf der Reichenau . . 135
116 Initiale P und D aus dem „Missale Gellonense“ 136
117. Tierzeichnungen aus dem Psalter der Utrechter Universitätsbibliothek 140
118. Die Verherrlichung Davids vor seinen Feinden nach Psalm 24. Aus dem Psalter der Utrechter Universitätsbibliothek . . 141
119. Die Anbetung des Lammes durch die vierundzwanzig Ältesten. Aus dem Codex aureus von Sankt Emmeram 143
120. Der Evangelist Johannes. Aus dem Codex Egberti 145
121. Die Kreuzigung Christi. Aus dem Codex Egberti 146
122. Kaiser Heinrich II. mit den Heiligen Ulrich und Emmeram. Aus dem Sakramentarium Heinrichs II. 147
123. Kaiser Otto III. mit zwei Bischöfen und zwei Kriegern. Aus dem Evangeliar Ottos III. 148
124. Der Evangelist Lukas im Evangeliar Ottos III. 149
125. Reiterstandbild Karls des Großen oder Karls des Kahlen 153
126. Bischof und Geistliche. Karolingische Elfenbeintafel 154
127. Maria zwischen dienenden Engeln und das Abenteuer des hl. Gallus mit dem Bären. Elfenbeintafel des Tutilo . . 155
128. Christus und die vier Evangelisten. Elfenbeintafel 156
129. Bischof Siegebert von Minden. Elfenbeinerner Handschriftendeckel 157
130. Der Tassilokelch im Stift Kremsmünster 158
131. Altarverkleidung des Wolvinus in Sant' Ambrogio zu Mailand 159
132. Die Bernwardssäule im Dom zu Hildesheim 161
133. Christus in der Vorhölle. Mosaik der Klosterkirche zu Daphni 165
134. Die Kreuzigung Christi. Miniatur des byzantinischen Psalters des British Museum (Add. Nr. 19352) 167
135. Grundriß der Sophienkathedrale zu Kiew 169
136. Die Basiliuskirche zu Owrutsch . . . 170
137. Vogelschlingbuchstaben einer armenischen Bibel von 1375 173
138. Initial-E einer byzantinischen Handschrift der Kgl. Bibliothek zu Berlin (a) und einer armenischen Handschrift von 1469 im Besitz des Dr. Martin in Helsingfors (b) 173
139. Grundriß der Markuskirche in Venedig . 175
140. Tierkapitell in der Kirche zu Venosa . . 178
141. Außengalerie an der Langseite der Kathedrale von Bitonto 178
142. Engelköpfe im Bogenrund der Sakristeitür der Kathedrale von Monopoli . . 179
143. Türpfostenarabesken vom Dom zu Salerno 180
144. Bischofsthron im Dom von Canosa . . 181
145. Rückseite des Domes von Monreale . . 183
146. Ein Teil der westlichen Bronzetür des Domes zu Monreale 184
147. Apsismosaik des Domes von Cefalù . . 186
148. Santa Maria in Cosmedin zu Rom . . 188
149. Die Kreuzigung Christi. Relief vom Osterkerzenleuchter in San Paolo fuori le mura bei Rom 190
150. Bildnis des hl. Franz von Assisi in der Unterkirche des Sacro Speco zu Subiaco 191
151. Das Innere von San Miniato in Florenz 193
152. Die Kirche San Miniato in Florenz . . 194
153. Der Dom zu Pisa mit Baptisterium und Glockenturm 195
154. Das Innere des Doms zu Pisa . . . 197
155. Die Kanzel des Doms zu Volterra . . 199
156. Relief von der Osttür des Baptisteriums zu Pisa 201
157. Madonna mit dem Kinde. Toskanisches Gemälde des 13. Jahrhunderts . . . 203
158. Querschnitt der Kirche Sant' Ambrogio zu Mailand 204
159. Pfeiler- und Säulenkapitelle aus der Kirche Sant' Ambrogio in Mailand 205
160. Die Ostseite der Kathedrale von Parma . 206
161. Lombardische Kapitelle, a aus der Kathedrale von Modena, b aus der Kathedrale von Piacenza 207
162. Die Kreuzabnahme Christi. Reliefbildwerk Benedetto Antelamis 210
163. Tonnengewölbe mit Quergurten . . . 212
164. Kapitell aus dem Kreuzgang von Saint-Trophime in Arles 213
165. Einfaches Kreuzgewölbe 213
166. Das frühgotische System. Querschnitt des Langhauses der Kathedrale von Noyon . 214
167. Kreuzrippengewölbe 214
168. Kreuzgang der Kathedrale von Le Puy . 216
169. Grundriß der Kathedrale von Orange . 217
170. Das Innere der Kathedrale von Angoulême 218

Seite

171. Das Innere der Kirche Saint-Front in Périgueux 219
172. Querschnitt der Kirche Saint-Honorat zu Lérins 220
173. Querschnitt der Kirche zu Grandson in der Schweiz 221
174. Fassade der Kirche Saint-Trophime in Arles 222
175. Apostelgestalten des Meisters Gilabertus 225
176. Der Evangelist Johannes. Hochreliefgestalt der Kirche Saint-Trophime zu Arles 226
177. Figur vom Portal der Vorhalle von Saint-Trophime zu Arles (a) und Figur von einem antiken Sarkophag des Museums zu Arles (b) 227
178. Der Kampf des Erzengels Michael gegen den Drachen. Wandgemälde in der Kirche von Saint-Savin 230
179 Querschnitt der Kathedrale von Angers . 234
180. Das Innere der Kirche Sainte-Trinité in Caen 235
181. Konstruktion der Kathedrale Notre-Dame zu Paris 237
182. Die Westfassade der Abteikirche zu Saint-Denis 238
183. Grundriß der Kirche Notre-Dame in Paris 239
184. Kapitell vom Chor der Kirche Notre-Dame zu Paris 240
185. Die Westfassade der Kirche Notre-Dame zu Paris 241
186. Madonna über der Porte Sainte-Anne an der Kirche Notre-Dame zu Paris . . 243
187. Figuren vom Südportal der Kathedrale zu Chartres 244
188. Ehernes Taufbecken in der Kirche Saint-Barthélemy zu Lüttich 245
189. Unterer Teil einer Darstellung der Himmelfahrt Christi 247
190. Die Flucht nach Ägypten. Teil eines romanischen Glasfensters in der Kathedrale zu Chartres 248
191. Kapitelle aus der Kirche San Martin in Segovia 249
192. Vorhalle der Wallfahrtskirche Santiago de Compostela 251
193. Eingangstor der Kirche Santa Maria zu Ripoll in Katalonien 253
194. Englisch-normannische Pfeifen- und Faltenkapitelle 256
195. Grundriß der Kathedrale von Norwich . 257

Seite

196. Die Westfront der Kathedrale von Ely . 258
197. Das Innere der Kathedrale von Peterborough 259
198. Anfangsbuchstabe aus dem Albanipsalter zu Hildesheim 262
199. Grundriß des Doms zu Braunschweig . 264
200. Romanischer Bogenfries 264
201. Deutsch-romanische Säule 265
202. Deutsch-romanische Eckblatt-Säulenbasis 265
203. Deutsch-romanisches Würfelkapitell . . 266
204. Das Innere der Michaeliskirche zu Hildesheim 267
205. Pfeilerkapitelle aus den Kirchen von Hecklingen (a) und Gernrode (b) 268
206. Kelchförmige Knospen- oder Knollenkapitelle vom Dom zu Bamberg (a) und von der Kirche zu Heiligenkreuz (b) . . . 268
207. Das Innere des Domes zu Naumburg . 270
208. Christusrelief an der Westempore der Klosterkirche zu Gröningen bei Halberstadt . 273
209. Gewandmotive eines byzantinischen Elfenbeinreliefs (a) und der Chorschrankengestalten der Liebfrauenkirche zu Halberstadt (b—d) 274
210. Der Grabstein des Bischofs Adelog in der Domgruft zu Hildesheim 275
211. Das Doppelgrab Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde im Dom zu Braunschweig 276
212. Die Kanzel in der Kirche zu Wechselburg 277
213. Die Kreuzigung Christi. Holzbildwerk in der Kirche zu Wechselburg 278
214. Die Kreuzigung Christi. Holzbildwerk aus Freiberg 279
215. Kopf vom Grabmal Friedrichs von Wettin im Dom zu Magdeburg 280
216. Bronzegestalt eines Juden als Lichtträger im Dom zu Erfurt 281
217. Der eherne Löwe zu Braunschweig . . 282
218. Ehernes Taufbecken im Dom zu Hildesheim 282
219. Das Kopfreliquiar der Klosterkirche zu Kappenberg 283
220. Die Marien am Grabe Christi. Altargemälde aus der Marienkirche zu Soest . 285
221. Die Dreieinigkeit. Mittelstück eines dreiteiligen Soester Tafelgemäldes . . . 287
222. Titelblatt des Markusevangeliums aus dem Evangeliar im Rathaus zu Goslar 288
223. Die Höllenfahrt Christi. Miniatur aus dem Psalterium des Landgrafen Hermann von Thüringen 289

Seite

224. Grundriß der Abteikirche zu Limburg a. d. H. 291
225. Grundriß des Domes zu Worms . . . 292
226. Das Innere des Domes zu Speier . . 293
227. Grundriß der Abteikirche zu Laach . . 294
228. Grundriß der Marienkirche im Kapitol zu Köln 295
229. Grundriß der Apostelkirche zu Köln . . 295
230. Das Äußere der Kirche Sankt Gereon in Köln 296
231. Das Innere des Domes zu Limburg a. d. L. 297
232. Grundriß des Münsters zu Straßburg i. E. 299
233. Kentaurenkapitell von einem Pfeiler des Domes zu Mainz 302
234. Der Marienschrein im Dom zu Aachen . 304
235. Die Heiligen Gereon und Gregorius Maurus. Wandgemälde aus der Taufkapelle der Kirche Sankt Gereon in Köln 307
236. Das Salomonisfenster im nördlichen Querhaus des Straßburger Münsters . 308
237. Die heilige Cäcilie. Wandgemälde in der Kunibertskirche zu Köln 309
238. Stehender Engel. Schmelzmalerei vom Maurinusschrein in der Marienkirche der Schnurgasse zu Köln 310
239. Ein Teil des Kreuzganges auf dem Nonnberge bei Salzburg 312
240. Das Innere des Domes zu Bamberg . 314
241. Ein Stück der Augsburger Domtür . . 316
242. Die „Tiersäule" in der Krypta des Domes zu Freising 318
243. Prophetengruppe vom Georgenchor des Domes zu Bamberg 320
244. Der hl. Gregor. Wandgemälde in der Klosterkirche auf dem Nonnberg bei Salzburg 321
245. Maria in der Glorie. Teil des Wandgemäldes im Nonnenchor des Domes zu Gurk 322
246. Das Davidsfenster im Dom zu Augsburg 323
247. Sich schneidende Bogenfriese aus Jerichow in der Mark 326
248. Trapez- oder Kegelkapitell aus Jerichow in der Mark 327
249. Die Fassade der Kirche von Lehnin . . 327
250. Ein Teil des Langhauses des Domes von Roskilde 329
251. Holzkapitell der Kirche von Urnaes in Norwegen 330
252. Portalverzierung der Kirche von Urnaes in Norwegen 330

Seite

253. Die Kirche von Hitterdal in Norwegen . 331
254. 1. Gotischer Bündelpfeiler, 2. Gotischer Blättertragstein 337
255. Gotische Blatt-Kapitelle 338
256. Gotische Bogenprofile 339
257. Gotische Maßwerk-Fenster 339
258. Gotische Wimperge und Fialen . . . 340
259. Gotische „Krabbe" oder „Kriechblume" . 341
260. Gotische Kreuzblume 341
261. Das Innere der Kathedrale von Reims . 342
262. Grundriß der Kathedrale von Amiens . 343
263. Die Geigerstatue vom Musikerhaus zu Reims 347
264. Christus von der Fassade der Kathedrale von Amiens 349
265. Das Jüngste Gericht. Bildwerk vom westlichen Mittelportal der Kathedrale zu Bourges 350
266. Bronzegrabmal des Evrard de Fouilloy in der Kathedrale von Amiens . . . 352
267. Federzeichnungen aus dem Album des Villard de Honnecourt in der Nationalbibliothek zu Paris 356
268. Johann der Gute. Tafelgemälde in der Nationalbibliothek zu Paris 357
269. Abraham und Melchisedek aus dem Psalter Ludwigs des Heiligen in der Nationalbibliothek zu Paris 358
270. David und Goliath aus dem Breviarium Parisiense des Meisters Honoré . . . 359
271. Grundriß der Franziskanerkirche zu Toulouse 362
272. Tragsteinkopf in Saint-Nazaire zu Carcassonne 363
273. Das System des Langhauses der Notre-Dame-Kirche in Dijon 366
274. Die Tuchhallen zu Ypern 367
275. Philipp der Kühne im Gebet, mit Johannes dem Täufer. Bildwerk vom Portal der Kartause zu Dijon 369
276. Das Grabmal Philipps des Kühnen im Museum zu Dijon 371
277. Die heilige Dreieinigkeit. Rundbild von Jean Malwel 373
278. Das Innere der Kathedrale von Exeter 381
279. Kopf des Alabasterliegebildes Eduards II. in der Kathedrale von Gloucester . . . 383
280. Bildnis Richards II. in Westminster Abbey, London 385
281. Kreuzigung aus Queen Mary's Psalter, London, British Museum 386

Seite

282. Grundriß der Kirche Saint-Yved zu Braisne 388
283. Grundriß der Liebfrauenkirche zu Trier. 388
284. Das Innere der Liebfrauenkirche zu Trier 389
285. Das Innere des Straßburger Münsters 390
286. Der Turm des Freiburger Münsters . 391
287. Der Grundriß des Domes zu Köln . . 392
288. Die drei Westportale des Straßburger Münsters 395
289. Die Madonna am äußeren Türpfosten des Freiburger Münsters 396
290. Jakobus der Ältere vom Kölner Domchor 398
291. Grabmal des Erzbischofs Konrad von Weinsberg im Dom zu Mainz . . . 399
292. Sankt Franziskus den Vögeln predigend. Chorfenster aus der Klosterkirche zu Königsfelden 404
293. Gemälde von Meister Wilhelms Clarenaltar im Dom zu Köln 406
294. Die „Madonna mit der Erbsenblüte". Gemälde Meister Wilhelms 407
295. Das Innere der Liebfrauenkirche zu Nürnberg 414
296. Die Synagoge. Bildwerk vom Fürstentor des Domes zu Bamberg 416
297. Die „Brautpforte" der Sebalduskirche zu Nürnberg 417
298. Kopf des Königs Artus vom „Schönen Brunnen" zu Nürnberg 418
299. Maria vom westlichen Langhausportal der hl. Kreuzkirche zu Gmünd 419
300. Standbild des hl. Wenzel von Peter Parler in der Dreikönigskapelle des Domes zu Prag 420
301. Büste des Nikolaus Holubec von der Triforiengalerie des Domes zu Prag . . 421
302. Reiterstandbild des hl. Georg im Hofe des Hradschin zu Prag 422
303. Die Kreuzigung Christi. Gemälde Theodorichs von Prag 425
304. Auferstehung Christi. Tafelgemälde des Meisters von Hohenfurt 427
305. Auferstehung Christi. Tafelgemälde des Meisters von Wittingau 428
306. Anbetung der heiligen drei Könige. Wandgemälde in der Schloßkapelle zu Forchheim 431
307. Das Innere der Wiesenkirche zu Soest . 435
308. Die Marienkirche zu Prenzlau 436
309. Eine der klugen Jungfrauen vom Dom zu Magdeburg 439
310. Der fünfte Schöpfungstag. Gemälde vom Grabower Altar des Meisters Bertram . 445

Seite

311. Das Innere von Santa Maria Novella zu Florenz 451
312. Der Grundriß des Domes zu Florenz . 453
313. Der Dom zu Florenz mit seinem Glockenturm 454
314. Die Marmorkanzel Niccolò Pisanos im Baptisterium zu Pisa 457
315. Die „Stärke" Niccolò Pisanos von der Baptisteriumskanzel zu Pisa 458
316. Die Anbetung der Könige. Relief von der Kanzel Niccolò Pisanos im Dome zu Siena 459
317. Die Anbetung der Könige. Relief von der Kanzel Giovanni Pisanos im Dome zu Pisa 460
318. Die „Stärke" Giovanni Pisanos von der ehemaligen Domkanzel zu Pisa . . . 461
319. Zwei Felder von Andrea Pisanos südlicher Bronzetür des Baptisteriums zu Florenz 468
320. Die Geburt der Jungfrau Maria. Relief Orcagnas vom Altar der Kirche Or San Michele in Florenz 464
321. Madonna. Gemälde Guidos von Siena 467
322. Madonna. Gemälde Cimabues . . . 468
323. Die Lossagung des hl. Franz von seinem Vater. Wandgemälde aus der Schule Giottos 470
324. Die Geburt Johannes' des Täufers. Wandgemälde Giottos 473
325. Gruppe von Seligen aus dem „Jüngsten Gericht" des Andrea Orcagna oder seines Bruders Nardo 477
326. Duccios „Majestas" im Dommuseum zu Siena 479
327. Die Gestalt des „Friedens" aus dem Wandbild „Das Stadtregiment von Siena" von Ambrogio Lorenzetti im Rathaus zu Siena 482
328. Die linke Seite des Wandgemäldes „Der Triumph des Todes" im Camposanto zu Pisa 484
329. Das Innere der Kirche San Giovanni e Paolo in Venedig 489
330. Das System der Kirche San Petronio in Bologna (a) im Vergleich mit dem System des Domes zu Florenz (b) . . . 491
331. Das Innere des Domes zu Mailand . 492
332. Der Dogenpalast zu Venedig 493
333. Das Grabmal des Cangrande della Scala in Verona 496
334. Zuschauerköpfe aus dem Gemälde der

	Seite
Kreuzigung von Altichiero und Avanzo in der Georgskapelle zu Padua . . .	500
335. Die Wirkung des Nordwindes. Miniatur aus dem Hausbuche der Ceruti . . .	501
336. Johannes Cosmas' Wandgrab des Bischofs Durandus in der Kirche Santa Maria sopra Minerva zu Rom . . .	504
337. Ein Teil des Deckenfreskogemäldes „Das Sakrament der Ehe" in der Incoronatakirche zu Neapel	508
338. Maria vor dem Hohenprieſter. Moſaik in der Kahriee-Moſchee zu Konſtantinopel .	510
339. Die Pantanaſſa-Kirche zu Miſtra . . .	513
340. Die Kirche Spaſſa Preobraſchenja zu Nowgorod	517
341. Bildwerkfaſſade der Georgenkathedrale zu Jurjew-Polſkij	518
342. Ruſſiſche Ornamente	518
343. Der Chorumgang der Sophienkirche zu Nikoſia auf Cypern	522

Einleitung.

Als Jesus von Nazareth durch seinen Tod am Kreuze in Jerusalem eine neue, tiefinnerliche Weltanschauung begründet hatte, strahlte die alte Welt noch in der schönsten Nachblüte ihrer Kunst. In weitem Umkreis um Palästina herum erhoben sich noch immer neue, üppig mit Bildwerken und Gemälden geschmückte Prachtbauten der im Osten bereicherten hellenischen und der von Hellas berührten östlichen Kunst; und auch in Rom hatten die heidnischen, vom hellenistischen Osten befruchteten Künste noch lange nicht ihr letztes Wort gesprochen; ja selbst, als in der stillen Gräberwelt Roms die ersten christlichen Sinnbilder und die frühesten Darstellungen aus den heiligen Schriften der Christenheit, die wir kennen, malerische oder plastische Gestalt gewannen, fehlten dem Bilde der ewigen Stadt noch eine Reihe ihrer majestätischsten Prachtbauten, wie die Thermen Caracallas und Diokletians und das Pantheon in seiner jetzigen Gestalt, hatte die hellenistische Bildnerei ihre letzten eindrucksvollen Schöpfungen, wie den Typus des vergötterten Bithyniers Antinous und das Reiterstandbild Mark Aurels, noch nicht geschaffen, führte die heidnische Malerei noch so technisch bedeutsame Werke aus wie die letzten der hellenistisch-ägyptischen Mumienbilder, wie die Mosaiken aus der Villa Hadrians und zahlreiche Wandbilder, von denen nur die Landschaftsbildchen der Gräber der Via Latina hervorgehoben seien.

Das Christentum schenkte der Kunst zunächst keine neuen, von denen des übrigen späten Altertums unterschiedenen Formen, sondern nur einen neuen Inhalt. Dies gilt von der Baukunst, die in den Kirchengebäuden, in denen die Gemeinden sich versammeln und die gottesdienstlichen Handlungen vollzogen werden sollten, in höherem Grade als je vorher zur Innenkunst wurde; dies gilt aber besonders von den darstellenden Künsten, die sich unter christlichen Händen, von inhaltlos gewordenen Zierfiguren und umgedeuteten Vorgängen abgesehen, ängstlich den heidnischen Gestalten und Geschichten entzogen, um sie erst durch Sinnbilder, dann durch wirkliche Gestalten des Heilands und der Seinen, schon früh aber auch durch die Geschichten des Alten, erst etwas später durch die des Neuen Testamentes zu ersetzen. Die Begebenheiten des Alten Testamentes wollten anfangs nur die Gebete um Erlösung vom Tode versinnlichen, später als Vorbilder der Begebenheiten des Neuen Testamentes gelten. Auch die Geschichten des Neuen Testamentes aber wollten zuerst nur sinnbildlich verstanden, erst später als urkundliche Berichte aufgefaßt sein. Die Verbildlichung der heiligen Gestalten und Geschehnisse wurde dabei, wenn man sich ihren dekorativen Wert in Mosaik und Malerei, in Relief- und Rundbildnerei auch gefallen ließ, noch durch das ganze Mittelalter hindurch mit der Notwendigkeit entschuldigt, dem Volke, das nicht lesen konnte, auf bildlichem Wege die Kenntnis der heiligen Personen und Vorgänge zu übermitteln. Die alte Gewohnheit der Mittelmeervölker, das Göttliche in bildlicher Gestalt zu verehren, beförderte die Entstehung christlicher Bilderkreise. Traten Christus und die Seinen an die Stelle des alten heidnischen Zwölfgötterhimmels, so ging der alte, ehrwürdige Heroenkultus unvermerkt in die Heiligenverehrung

über. Die Nimben und Strahlenkränze der antiken Lichtgottheiten verwandelten sich in die Heiligenscheine des christlichen Himmels. Die heiligen Gestalten aber wurden, wenn auch manchmal im Anschluß an alte Typen, aus der neuen Überlieferung heraus neu geschaffen. Gleich die frühen Christenverfolgungen, durch die Hunderte für ihre heiligen Überzeugungen starben, schufen jene Reihen von Märtyrern, die als die ältesten Heiligenheroen in den christlichen Kunsthimmel einzogen; und jedes Jahrhundert brachte Scharen neuer Heiliger; und jeder Heilige hatte seine besonderen, meist tragischen Erlebnisse auf Erden gehabt, die der christlichen Kunst eine ungeahnte Fülle immer neuer Gestalten und Begebenheiten zuführten. Die Lehre von der künstlerischen Darstellung dieser Persönlichkeiten und Geschehnisse (christliche Ikonographie) aber ist zu einem besonderen Zweige der Kunstwissenschaft geworden, der in diesem Buche nur gestreift werden kann.

Daneben erhielten sich, wie schon angedeutet, einzelne unverfängliche Gestalten der heidnischen Mythologie, wie die Sonnen- und Mondgottheiten, die Meer- und Flußgötter, die man als Naturpersonifikationen gelten ließ, in besonderen Fällen während des ganzen Mittelalters; dazu brachte die scholastische Philosophie ihre eigenen Verkörperungen der Tugenden, der Künste, der Wissenschaften zur Geltung, neben denen andere Begriffsverkörperungen einen gewissen Zusammenhang zwischen der alten und der mittelalterlichen Welt aufrecht erhielten; obendrein aber führten die Weltgeschichte, die Dichtkunst und das tägliche Leben, dem zunächst die Bildniskunst entsprang, schon ziemlich früh auch irdische Stoffe zum Schmucke weltlicher Gebäude, Geräte und Bücher in die Kunst der christlichen Völker ein, die sich, nachdem sie in den unangefochtenen Besitz ihres Glaubens gelangt waren, stark genug fühlten, auch in der Kunst Menschen unter Menschen zu sein. Aber die Entwickelungsgeschichte der Kunst der christlichen Völker läßt sich doch so gut wie die der außerchristlichen Völker vorzugsweise an ihren religiösen Gebäuden und Darstellungen verfolgen. Was dem Volke am heiligsten ist, haben seine Künstler von jeher auch am würdigsten gestaltet, haben seine Hüter aber auch am sorgfältigsten vor den Stürmen der Zeiten zu bewahren verstanden.

Daß die junge christliche Kunst sich in einem Zeitalter entwickelte, dessen künstlerisches Formengefühl in einem Umbildungsprozesse begriffen war, der uns mit Recht als Verfall des altgriechischen, von den Einzelformen ausgehenden Kunstempfindens erscheint, war für ihre Entwickelung nicht einmal ein Unglück. Die Richtung der spätantiken Kunst, die, wie schon Riegl gezeigt hat, die Herausarbeitung einer künstlerischen Gesamtwirkung im Sinne der Neuzeit vorbereitete, erscheint dadurch fast als Errungenschaft der christlichen Kunst, die mit ihr wuchs und wurde; haben Strzygowskis Untersuchungen doch auch dargetan, daß diese Geschmackswandlung sich nicht, wie Riegl annahm, in Rom und innerhalb der römischen Kunst als solcher, sondern in den großen hellenistischen Städten Syriens, Kleinasiens und Ägyptens unter dem Einfluß der alteinheimischen neupersisch-sassanidischen, alexandrinisch-hellenistisch-jüdischen und syrisch-palästinischen Kunstströmungen vollzogen hatte. Daß die Einzelformen verfielen, je mehr sich der Blick aufs Ganze und seinen Inhalt richtete, ist erklärlich genug. Aus dem Verfall gingen aber eben überall neue, strengere, vielleicht idealere, sicher geometrischer abgewogene Formen hervor, die neue ernste Gesamtwirkungen bedingten und durch sie bedingt wurden. In Byzanz, dem neuen Rom, erreichte diese neue Kunstrichtung im Zeitalter Justinians ihre erste einheitlich abgeschlossene Blüte; und diese aus dem Zusammenfluß hellenistischer, asiatischer und ägyptischer Bestandteile entstandene altbyzantinische Kunst, die, zu einer neuen Art griechischer Kunst geworden, bald die Führung übernahm, entwickelte sich

dann noch jahrhundertelang aus sich heraus weiter. Die Abgrenzung ihres Einflusses auf die abendländische Kunst bis zum Emporwachsen der Gotik bildet den Kern der „byzantinischen Frage", die wir in der mittelalterlichen Kunst immer wieder auftauchen sehen werden.

Die Baukunst, die nach dem Mailänder Duldungserlaß von 313 rasch Haupt und Hände zu bahnbrechenden Neuschöpfungen im Anschluß an östliche, hellenistische und hellenistisch-römische Vorbilder erhoben hatte, blieb, schon weil sie dem unmittelbarsten Bedürfnis der christlichen Gemeinden diente, während des ganzen Mittelalters die eigentliche Führerin, die die Formensprache der darstellenden Künste beeinflußte. Bestand ihre eigenste Leistung, wie gesagt, zunächst in der Schaffung und Gliederung neuer Binnenräume, die teils als Zentralbauten, teils als Langbauten, teils in der Verschmelzung beider ihre höchste Zweckmäßigkeit und Schönheit erreichten, so bildete sie doch auch ihre Einzelformen, die sich aus dem Verfall des hellenistisch Überlieferten immer bewußter und eigenartiger herauskristallisierten, dem neuen Zeitstil entsprechend weiter. Im hohen Mittelalter hatte die Baukunst des Abendlandes sich siegreich zu neuen Gestaltungen hindurchgearbeitet, die, zugleich von dem strengsten und folgerichtigsten Aufbau getragen, den die Kunstgeschichte kennt, nur ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit leben. Die romanischen und gotischen Dome des Mittelalters gehören zu den großartigsten, die gotischen zugleich zu den selbständigsten und folgerichtigsten Schöpfungen der Weltgeschichte der Baukunst, in denen die Innerlichkeit und die gen Himmel emporstrebende Gesinnung des Christentums ihren erhabensten künstlerischen Ausdruck fanden. Aber das „Erbe der Antike" erwies sich schließlich doch stärker als die Errungenschaft des Mittelalters. Wir werden sehen, daß der antike Stil der Macht der Gotik, deren Kunstwollen, das im Barockstil doch nur verschleiert weiterwirkte, sich hoch über die im einzelnen erstrebte Naturnähe erhob, nach nur zweihundertjähriger Vorherrschaft in Europa wieder ein Ende bereitete. Nicht minder deutlich als in der Baukunst tritt die Umbildung und teilweise Rückläufigkeit der Formensprache in den darstellenden Künsten der altchristlichen Zeit hervor. Bis zum ursprünglichen Frontalstil (vgl. Bd. 1, S. 12 und sonst) vollzog sich diese Rückläufigkeit freilich in der Bildhauerei wie in der Malerei nur in vereinzelten Fällen. Reste der von der griechischen Kunst errungenen Bewegungsfreiheit der Körper blieben auch der Bildnerei des „finstersten" Mittelalters erhalten. Aus eigenen Kräften eroberte die Rundbildnerei am frühesten im Anschluß an die Edelgotik der französischen Kathedralen, wieder vom „Kontrapost", dem Gegensatz von Stützbein und Spielbein (Bd. 1, S. 323), ausgehend, jene reife Beherrschung der Formensprache zurück, die die höchste Idealität der Auffassung mit lebendiger Natürlichkeit der Anschauung zu verbinden versteht. Im altchristlichen Reliefstil aber, der sich dem gleichzeitigen heidnischen Reliefstil (Bd. 1, S. 389, 468 und 509) parallel entwickelt, läßt sich das neue Streben nach malerischer und flächenhafter Gesamtwirkung mit ausgesprochenem „Tiefendunkel" am deutlichsten verfolgen. In der Malerei handelt es sich einerseits um die Herausbildung neuer, einheitlicher Farbenstimmungen, anderseits um die Preisgabe und die Wiedereroberung der räumlichen Anschauung und der umrißlosen malerischen Pinselführung. Hatte die hellenistische Kunst die räumliche Täuschung und den malerischen Stil in den Flächendarstellungen nur bis zu einem gewissen, aber doch hohen Grade entwickelt, so macht sich gerade in dieser Beziehung in der christlichen Kunst allmählich ein vollständiger Umschwung geltend. Freilich kehrte die Malerei niemals oder doch nur, wo es durch dekorative Absichten bedingt war, zu der Raumlosigkeit der ältesten Malerei zurück. Verlor sie auch das Gefühl für den räumlichen Zusammenhang völlig, so zeigt die Zeichnung der vereinzelt dargestellten Gebäude und Gegenstände

doch immer noch Reste von Verkürzungen und Abschrägungen, die an alte perspektivische Gewohnheiten erinnern; die einzelnen Gestalten bewahren immer noch Spuren der rundenden Modellierung, und in größeren Gruppen treten doch schon früh neuartige Massen- und Tiefenwirkungen hervor. Die so gut wie vollständige Preisgabe der perspektivisch zusammengeschlossenen Hintergründe, an deren Stelle, dem neuen Stilgefühl entsprechend, bald ein einheitlicher blauer oder goldener Grund trat, war anfangs eine natürliche und notwendige Folge der ganzen Entwickelung, die rasch zu bewußtem Kunstwollen wurde; als man dann aber gegen Ende des Mittelalters zur räumlichen Einzel- und Gesamtgestaltung zurückstrebte, hatte man offenbar die Fähigkeit verloren, sie zu meistern. Wir werden sehen, daß der Kampf um die räumliche und körperliche Ausgestaltung der Flächendarstellungen innerhalb eines im ganzen zeichnerischen Linienstils im Norden wie im Süden Europas jahrhundertelang im Vordergrund der Entwickelungsgeschichte der Malerei steht, bis der Sieg jenes Stiles, der jedes Bild als einen räumlich richtig gesehenen Ausschnitt aus der großen Welt der Erscheinungen auffaßt, hier erst im Übergang zur Renaissancezeit eine Linien- und Luftperspektive erzeugt, wie sie das Altertum nicht besessen hatte.

Diese ganze Entwickelungsgeschichte der Kunst der christlichen Völker, die uns in diesem Bande bis zum Ende des 14. Jahrhunderts beschäftigen soll, ist im einzelnen reich an Schlaglichtern, die auf die Gesetzmäßigkeit des Werdeganges fallen, reich an Abweichungen vom geraden Wege, aber auch reich an Überraschungen, die durch unerwartete Zusammenhänge oder durch örtliche, zeitliche oder persönliche Sonderbestrebungen bedingt werden. Die Weiterentwickelung geht oft deutlich erkennbar von bestimmten Mittelpunkten aus, von denen sie ausstrahlt, geht oft aber auch, woran wir gegen Andersdenkende festhalten, von unsichtbaren, sozusagen seelischen Zeitströmungen geleitet, an verschiedenen Orten zugleich in derselben Richtung voran, verzweigt sich, vereinigt sich wieder und führt schließlich überall zu nationalen Unterschieden innerhalb des gleichen Zeitstils. Große Meister aber, deren Schöpfungen, obwohl auch sie zeitlich und örtlich bedingt sind, von der Nachwelt als ewiggültig anerkannt werden, greifen erst nach mehr denn tausendjähriger Massenarbeit bahnbrechend in die Entwickelung der christlichen Kunstgeschichte ein. Überall die verbindenden Fäden aufzudecken, gehört unstreitig zu den Hauptaufgaben der Kunstgeschichte, wie wir sie verstehen; und die Forschung ist, der Kärrnerarbeit müde, seit einigen Jahrzehnten in der Tat eifriger als früher bestrebt, den inneren Zusammenhang der kunstgeschichtlichen Entwickelung zu kennzeichnen. Es versteht sich von selbst, daß wir uns diesen wissenschaftlichen Errungenschaften, soweit sie uns überzeugen, mit Genugtuung anschließen; aber freilich werden wir uns durch unerwiesene Vermutungen auch nicht blenden lassen dürfen. Zunächst müssen wir die Tatsachen selbst reden lassen und lieber die Lücken unseres Wissens eingestehen, als vorgefaßten Meinungen älterer und jüngerer Art zuliebe unerwiesene Zusammenhänge voreilig als geschichtliche Wahrheiten verkünden.

Je eingehender aber wir uns mit der mittelalterlichen Kunst beschäftigen, desto klarer wird es uns, daß wir ihre künstlerische Bewertung nicht einseitig mit dem Maßstabe der antiken Kunst der griechischen Blütezeit, der reifen Renaissancekunst oder gar der künstlerischen Bestrebungen unserer eigenen Tage vornehmen dürfen. Manches, was beim ersten Anblick als mittelalterliche Härte, Schwäche oder Befangenheit wirkt, erscheint bei näherer Betrachtung als wohlerwogene Gesetzmäßigkeit und eigenartige Stärke eines vollkommen entwickelten, seiner eigenen Ziele sich bewußten Zeitstils.

Erstes Buch.

Die Kunst des christlichen Altertums

(um 100—750).

I. Die frühchristliche Kunst der ersten drei Jahrhunderte.

1. Einleitung. — Die frühchristliche Baukunst vor Konstantin dem Großen.

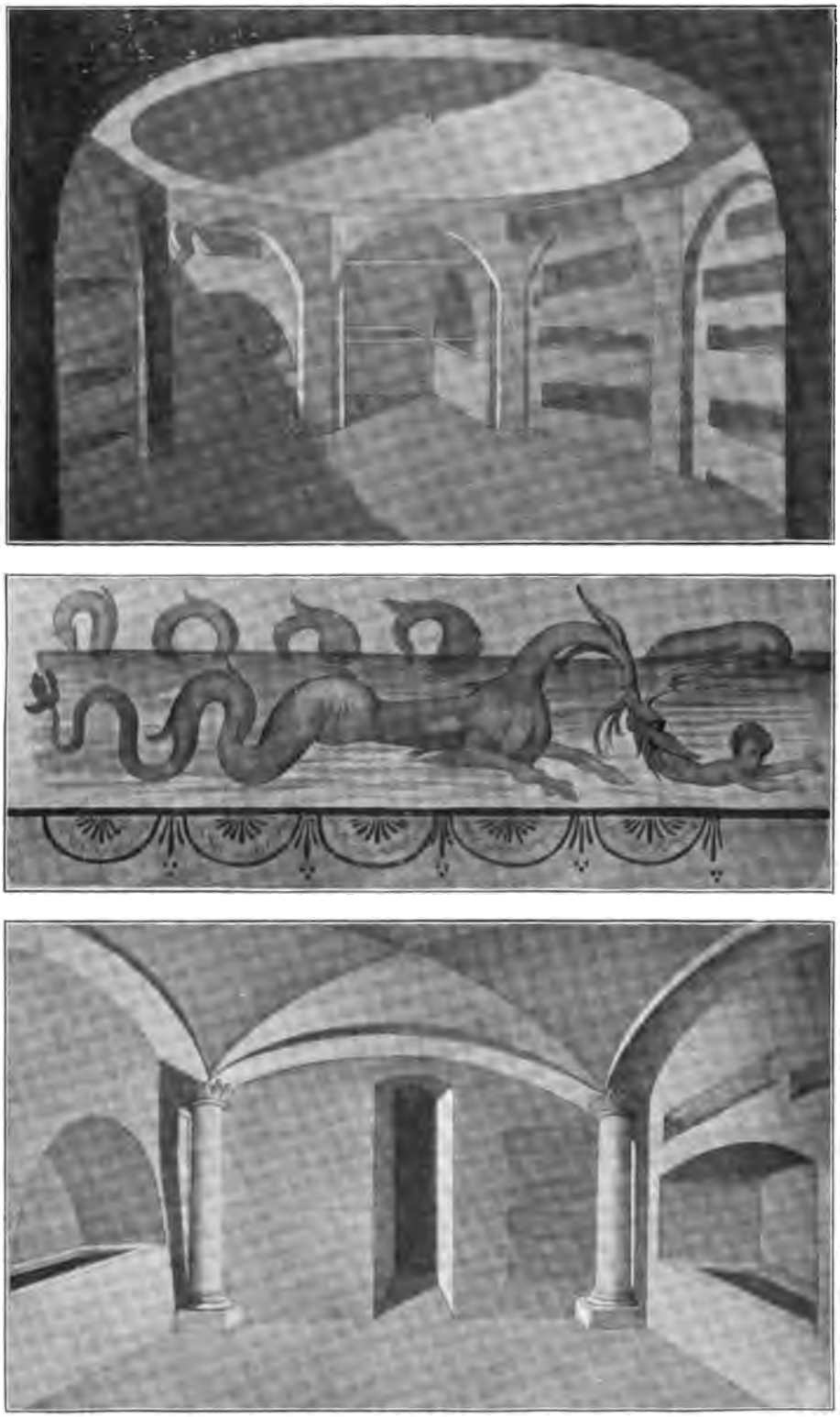
Der Spätherbst der hellenistisch-römischen wurde unversehens zum Vorfrühling der christlichen Kunst. Aus geistigem Ringen wurde die neue Kunst geboren, und nicht zu den Sinnen, sondern zur Seele wollte sie reden; aber der angestammte Kunstsinn der alten Welt war immer noch stark genug, um die neuen künstlerischen Gedanken zu verarbeiten und teilweise sogar mit neuen Formen auszustatten. Die Frage, wo diese Umbildung der heidnisch-hellenistischen zur christlich-hellenistischen Kunst sich vollzogen, wurde früher und wird noch heute von einigen römischen Gelehrten fast wie selbstverständlich dahin beantwortet, daß Rom, die Welthauptstadt zur Zeit des Aufblühens des Christentums, auch der Heimatboden der frühchristlichen Kunst gewesen sei. Aber diese Auffassung ist unrichtig. Haben wir gesehen (Bd. 1, S. 444), daß schon in der hellenistisch-römischen Kunst des Heidentums das hellenistische, vom Orient beeinflußte Element überall stärker war als das römische, so haben wir sicher keinen Anlaß, uns das Verhältnis in bezug auf die frühchristliche Kunst Roms plötzlich umgekehrt zu denken. War das Christentum doch im syrisch-palästinischen Osten, fast jenseits der Grenze des Hellenismus, in dem es sich rasch verbreitete, entstanden; war doch Griechisch die Sprache des Neuen Testamentes, Griechisch die früheste Kirchensprache in Rom; und sind doch zahlreiche christliche Inschriften der römischen Katakomben in griechischer Sprache verfaßt. Daß die christliche Kunst im hellenistischen Osten entstanden, ahnte schon der treffliche F. X. Kraus, haben aber nach Ainalows und Strzygowskis Forschungen auch die meisten Verfasser zusammenfassender Werke über die altchristliche Kunst, wie L. v. Sybel, C. M. Kaufmann, Osk. Wulff und Ch. Diehl, trotz verschiedener Auffassung im einzelnen, rückhaltlos anerkannt. Alles in allem dürfen wir als erwiesen ansehen, daß die noch lediglich in den Gräbern blühende (sepulkrale) frühchristliche Kunst der ersten Jahrhunderte dem Boden Alexandriens, wo jüdische und hellenistische Vorstellungen sich längst vermischt hatten, entsprossen, daß aber Ephesos in Kleinasien und Antiochien in Syrien, denen Jerusalem sich anschloß, die eigentlichen Heimstätten der erstarkenden christlichen Kunst seit der Mitte des 3. Jahrhunderts und namentlich der Kunst des siegreichen Christentums seit Konstantin dem Großen gewesen sind. Aus diesen ursprünglich hellenistischen, nach dieser Zeit aber immer asiatischer werdenden Richtungen entwickelte sich dann, nachdem Konstantin 330 seine Hauptstadt von Rom nach Byzanz verlegt hatte, das nun Konstantinopel

genannt wurde, ohne Zutun Roms die in sich gefestigte altbyzantinische Kunst, deren erste Blüte mit der Regierungszeit Justinians I. (527—565) zusammenfällt, während ihre Nachblüte bis zum Beginn des Bilderstreites unter Kaiser Leo dem Isaurier (726) dauert. Auf italischem Boden hält die Byzantinisierung der Kunst ziemlich gleichen Schritt mit ihrer Entwickelung im oströmischen Reiche; auf ägyptischem Boden aber entsteht aus syrisch-christlichem Zufluß und altägyptischen Erinnerungen die altchristliche koptische Kunst, die vielfach besondere Färbungen zeigt, wie es an Sonderzügen der späteren altchristlichen Kunst überhaupt an keiner ihrer Entwickelungsstätten fehlt.

Für die allgemeine Kunstgeschichte scheint es uns nach wie vor am richtigsten, die Grenze zwischen dem christlichen Altertum und dem frühen Mittelalter in den Anfang des 8. Jahrhunderts zu verlegen, in dem gerade in der maßgebenden byzantinischen Kunst, was man auch dagegen eingewandt hat, das Bilderverbot einen natürlichen Abschnitt ergibt. Innerhalb dieser Kunst des christlichen Altertums aber bildet die Zeit der Befreiung der „sepulkralen" frühchristlichen Kunst aus den unterirdischen Grüften der Katakomben nach dem Siege der Kirche zu Anfang des 4. Jahrhunderts einen natürlichen Abschnitt.

Den zusammenfassenden Werken von F. X. Kraus, V. Schultze, C. M. Kaufmann, L. v. Sybel und O. Wulff über die altchristliche Kunst reihen sich in Frankreich die Bücher von Perate, Leclerq, Cabrol und Diehl, in Italien z. B. die Werke von Venturi und Marucchi, in England die Bücher von Lowrie und von Dalton an. Auf die großen älteren Veröffentlichungen der christlichen Gräberkunst von Bosio, Garucci, Perret, Roller und namentlich G. B. de Rossi, dem Vater der neueren Katakombenforschung, folgten zahlreiche, teils allgemeinere, teils Einzelgebiete behandelnde Bücher und Abhandlungen von Gelehrten wie Dobbert, Le Blanc, de Waal, Wilpert, Strzygowski, Führer, Becker und Leynaud. Die Kirche beider Bekenntnisse und die Altertumswissenschaft reichen sich auf diesem Gebiete brüderlich die Hand.

Von einer christlichen *Baukunst* der leidensreichen ersten drei Jahrhunderte des neuen Glaubens haben sich, da die Verfolgungen christliche Bauwerke nicht aufkommen ließen oder immer wieder zerstörten, nur unbedeutende Reste erhalten, die so gut wie ausschließlich der Grabstättenkunst (Sepulkralkunst) angehören. Das Bedürfnis, den heidnischen Tempeln christliche *Kirchen* an die Seite zu setzen, entwickelte sich allmählich mit dem Wachstum der Gemeinden und der Ausbildung ihres Gottesdienstes. Ihre regelmäßigen Versammlungen veranstalteten die Christen der ersten Jahrhunderte in den Wohnhäusern wohlhabender Glaubensgenossen. Schon im 2. Jahrhundert aber reichten die Räume der Privatgebäude nicht überall mehr aus, die schnell wachsenden Gemeinden aufzunehmen; und die Schriftquellen lassen in der Tat keinen Zweifel daran, daß schon in dieser Zeit hier und da, namentlich in Kleinasien, besondere christliche Versammlungshäuser erbaut wurden. Strzygowski hat auch wahrscheinlich gemacht, daß einige kleinasiatische und syrische Langbau- und Zentralkirchen auf Vorbilder des 3. Jahrhunderts zurückgehen; aber von keinem erhaltenen christlichen Gotteshause läßt sich nachweisen, daß es in vorkonstantinischer Zeit entstanden ist. In großer Anzahl haben sich dagegen frühchristliche *Friedhofsanlagen* (Zömeterien) in unsere Zeit herübergerettet. Die Achtung vor dem Frieden der Gräber, die die heidnischen Gesetze vorschrieben, verlieh auch den Ruhestätten der christlichen Toten einen gewissen Schutz. Besser aber als die hier und dort wieder aufgedeckten oberirdischen haben sich die zahlreichen unterirdischen Totenstädte (*Katakomben* oder Hypogäen) erhalten, denen die ersten Christen, von der Bestattungsart ihres Stammlandes Palästina ausgehend, den Vorzug gaben, wo immer der Boden fest genug



Taf. 1. Römische Katakomben.

a und c Gemächer im Friedhof des Praetextatus. — b Gemälde (Jonas im Rachen des Walfisches) aus dem Friedhof der Priscilla. *Nach L. Perret, „Les catacombes de Rome".*

Taf. 2. Maria mit dem Jesusknaben (oder die Mutter Kirche).

Aus dem großen Bilde im Friedhof der Priscilla zu Rom. *Nach J. Wilpert, „Die Malereien der Katakomben Roms."*

war, seine Aushöhlung zu gestatten. Nach der Beschaffenheit des Bodens richtete es sich hauptsächlich, ob die Grabkammern, wie im Morgenland in Kyrene und Jerusalem, im Abendland in Neapel und Syrakus, wagerecht in den Felsen geschnitten, oder, durch abwärts führende Treppenanlagen zugänglich, wie in Rom, senkrecht in den Erdboden vertieft wurden. Wo dieser so weich war wie in Rom, entstanden nach und nach, die Grabkammern miteinander verbindend, meilenlange unterirdische Gänge, die wir noch heute mit frommen Schauern betreten. Kammern und Gänge wiederholen sich nicht selten in verschiedenen, durch Luft- und Lichtschächte verbundenen Stockwerken übereinander. Die breitgelegten Rechtecknischen der Einzelgräber sind entweder wagerecht ausgehauen (Loculi, Fachgräber; Taf. 1a), so daß die Leichen seitwärts hineingeschoben wurden, oder senkrecht in den Fußboden (Senkgräber) oder in den Boden der Rechtecknischen (Troggräber, sepulcra a mensa; Taf. 1c) vertieft, so daß die Toten von oben hineingelegt wurden. Über den Fach- und Troggräbern wurden oft trapezförmige, rechteckige oder halb- oder flachrunde Wandnischen ausgehauen, die als „Arkosolien" bezeichnet werden. Die vorbehaltenen Grabkammern (cubiculae, cryptae) der wohlhabenden Familien, die im Tode vereint bleiben wollten, erhielten manchmal eine weitere bauliche Ausstattung. In manchen Kammern aber wurden auch Steinsarkophage aufgestellt, wie sie schon im heidnischen Rom in der Kaiserzeit wieder gebräuchlich geworden waren.

Die unterirdischen Totenstädte der östlichen und der westlichen Welt tragen in verschiedenen Gebieten ein verschiedenes örtliches Gepräge. Auf dem ganzen Wege von Palästina, ihrer Heimat, nach Rom, der Welthauptstadt, sind aber erst wenige dieser christlichen Felsengräber aufgedeckt worden; und die meisten von ihnen gehören erst der Zeit nach dem Siege der Kirche an. Dies gilt selbst von dem größten Teil der aus etwa 60 Grabkammern an breitem Mittelgange bestehenden Gräberanlage am Ölberge zu Jerusalem, deren Einzelkammern mit schweren Steintüren in mehr oder weniger baukünstlerisch ausgestatteten Portalen verschließbar waren. Heidnisch-hellenistisch ist die großartige, von Strzygowski veröffentlichte kreuzförmige Grabanlage des 2. Jahrhunderts zu Palmyra, deren Wandgemälde in der Viereckkammer am Ende eines ihrer Kreuzesarme von großer kunstgeschichtlicher Wichtigkeit sind. Das Bogenfeld trägt die pompejanischen Gemälden entsprechende Darstellung der Entdeckung des Achilleus unter den Töchtern des Lykomedes. Auf den Wandpfeilern sind geflügelte Siegesgöttinnen gemalt, die die Bildnisse der Verstorbenen in Rundrahmen emporhalten. Da diese Anlage bauliche und malerische Motive verwertet, die uns in der christlichen Kunst wiederbegegnen, trägt sie das ihre zum Beweise des östlichen Ursprungs der heidnischen und christlichen Kunstübung des 2. Jahrhunderts bei. Ähnliche Bedeutung haben die großartige heidnische Grabanlage des 2. Jahrhunderts zu Kom-esch-Schugafa in Alexandrien (Bd. 1, S. 488), die christliche Grabanlage des 3. Jahrhunderts zu Abu-el-Achem in Alexandrien und die nur wenig jüngere Gruft des heil. Menas in der Mareotiswüste unweit Alexandriens. Baukünstlerisch empfunden bei aller Einfachheit ist die herrliche christliche Grabkammer zu Kyrene, deren geschmackvoll verteilte Arkosolgräber in wirklichen, oben in Muschelriefelungen auslaufenden Halbrundnischen angebracht sind.

In Kleinasien ist namentlich die Landschaft Kilikien durch christliche wie durch heidnische Totenstädte ausgezeichnet, die aus freistehend dem Boden enthauenen, mit Satteldächern versehenen hausförmigen Sarkophagen bestehen; auf der Insel Melos birgt die Keimaschlucht lange, parallel gezogene christliche Gräberreihen mit Bogennischen-, Senk- und Flachgräbern. Die meisten und lehrreichsten Katakomben aber haben sich auf heute italienischem Sprachgebiet

erhalten. Die schon von Becker, Führer und Schultz untersuchten unterirdischen Friedhöfe von Malta, Sizilien und Unteritalien zeigen nicht etwa römische, sondern östlich-griechische Gestaltung. Die „Baldachingräber" Maltas und Siziliens vereinigen mehrere Troggräber unter frei auf Pfeilern ruhenden Wölbungen. Die alteinheimischen sizilischen „Glockengräber", deren glockenförmige Gruben durch einen Schacht zugänglich sind, waren in christlicher Umbildung mit Senkgräbern im Boden und Fach- und Bogengräbern an den Wänden ausgestattet. Noch aus dem 2. Jahrhundert heraus haben sich die Katakomben der Vigna Cassia und von Santa Maria di Gesù bei Syrakus entwickelt, in deren weitverzweigten Ganglabyrinthen die oft ei- oder kreisrunden Kammern besonders auffallen. Der Eingang der Totenstadt der Vigna Cassia ist durch eine stattliche Vorhalle ausgezeichnet. Aus dem 3. Jahrhundert hervorgewachsen endlich ist die Katakombe di San Giovanni in Syrakus mit ihren inwendig überkuppelten Rundsälen, ihren aus dem Felsen herausgehauenen frei dastehenden oder zu mehreren von steinernen Baldachinen überdeckten Troggräbern und ihrem 5 m breiten Hauptgang, der aus einer antiken Wasserleitung entstanden zu sein scheint.

In Neapel gehören die beiden übereinander gelegenen Katakomben von San Gennaro de' Poveri zu den ältesten der Christenheit. Die große Mittelhalle der „ersten" Katakombe gehört, nach ihren Gemälden zu urteilen, noch dem 1. Jahrhundert n. Chr. an.

Auch in Mittelitalien fehlt es nicht an frühchristlichen Grabstätten. Weitaus die meisten und lehrreichsten aber besitzt Rom. Von allen Toren der ewigen Stadt folgen die weitverzweigten Katakomben unterirdisch dem Zuge der großen Straßen, die ins Freie führen. Zu den ältesten und wichtigsten Zömeterien Roms, deren heutige Benennungen zum Teil willkürlich sind, gehören im Süden der Stadt die Friedhöfe des Prätextatus und des Calixtus (Callisto) an der Via Appia, das Zömeterium der Domitilla an der Via Ardentina, im Norden der Stadt der Friedhof der Priscilla an der Via Salaria und das sogenannte Ostrianum mit dem Zömeterium der hl. Agnes an der Via Nomentana, im Westen die Gräberanlagen des hl. Petrus und Marcellinus an der Via Labicana. Aus dem 1. christlichen Jahrhundert heraus lassen sich die Anlagen der Friedhöfe der Priscilla und der Domitilla sowie die Lucinagruft der Calixtuskatakomben, aus dem zweiten heraus die meisten Anlagen der Katakomben des Calixtus, der hl. Agnes und des Prätextatus verfolgen. An fast allen aber ist jahrhundertelang weitergearbeitet worden. Auch den römischen Katakomben fehlt es nicht an baulich etwas reicher gestalteten oder doch über den viereckigen Grundriß hinausgreifenden Räumen. Kreisrunde Grabkammern, wie in Syrakus, sind in Rom freilich nicht erhalten; aber einen von 13 Arkosolgräbern umgebenen Halbkreis bildet die erste Apostelgruft „ad catacumbas" bei San Sebastiano, deren Name auf alle unterirdischen Grabanlagen übertragen wurde. Einzig in ihrer Art ist die zehnseitige, ursprünglich von einer Mittelsäule gestützte Kammer hinter der sogenannten Cappella greca des Priscillafriedhofs, die selbst, durch einen Triumphbogen geteilt, in drei Nischen (Apsiden) ausläuft. Der Hauptschmuck der Grabkammern, namentlich der römischen, besteht in ihrer malerischen Dekoration, die in den ältesten christlichen Grabkammern manchmal noch eine an den zweiten Stil (Bd. 1, S. 454 und 459) erinnernde Wandgliederung, an den Decken ein festes Laubengerüst bildet, sich in der Regel aber ihrer Gesamthaltung nach aus dem sogenannten vierten pompejanischen Stil (Bd. 1, S. 495) entwickelt hat, dessen farbige Gründe, dem Dämmerdunkel der Grüfte entsprechend, sich in einen gleichmäßigen weißen Grund verwandeln, während seine schlanken baulichen Scheingerüste allmählich zu einem Systeme dünner Teilungslinien wurden. Hier und da treten im

Grottenschmuck auch Säulen und Pilaster hervor, die sich bereits deutlich von dem klassischen Formenadel entfernen. In einer Kammer zu Kyrene sieht man plumpe, kurze Rundsäulen, deren massige Kapitelle ionische Schneckenansätze zeigen; in einem Gemache des Prätextatus-Friedhofes zu Rom (Taf. 1c) wurden die Kapitelle der Eckſäulen, wenn Perret sie richtig wiedergibt, von schlichten Kränzen glatter, aufrechtstehender Blätter gebildet. Die Crypta quadrata des hl. Januarius in demselben Zömeterium wirkt durch ihre Marmortäfelung, ihre Pilaster und ihre Tonfriese als eine Art Prachtwerk der frühchristlichen Gräberbaukunst. Größere Halbsäulen neben Nischen aber stehen in dem großen, gegliederten, mit einem Triumphbogen und erhöhtem Altarplatz ausgestatteten Raum des sogenannten Coemeterium Ostrianum, Marucchis Coemeterium maius, der von der römischen Schule und Kraus als Hauptbeispiel der „Katakombenkirchen" dieses Zeitraums genannt wird. Ob es überhaupt „Katakombenkirchen" gegeben, ist eine Streitfrage. Die Grabkapellen dieser Art scheinen in der Tat zum Begräbnis-Gottesdienst benutzt worden, aber nicht als Gemeindekirchen gedacht zu sein, für die ihr Umfang auch nicht ausreichte. Hierher gehört auch die vielgenannte tonnengewölbte Papst- oder Bischofsgruft der Calixtuskatakomben, in deren Fachgräbern 13 römische Bischöfe des 3. Jahrhunderts ruhten. Ihre prächtige Marmorausstattung, von der Säulenschäfte mit Spiralfurchen erhalten sind, aber war erst nach dem Kirchenfrieden vom Papst Damasus gestiftet worden.

Abb. 1. Friedhofszelle auf dem Zömeterium des Calixtus in Rom. Nach G. B. de Rossi, „La Roma Sotteranea Cristiana".

An oberirdischen Zugängen zu den unterirdischen Grabstätten, wie sie in Syrien ziemlich zahlreich als säulengeschmückte Portale erhalten sind (Meschun, Mudscheleia), fehlt es auch in Rom nicht völlig. Unförmliche Reste des einstmals prächtigen Eingangsbaues zur Grabstätte der Flavier im Friedhof der Domitilla haben sich erhalten. Als erste Versammlungsstätten der Gemeinde außerhalb der Hauskirchen der reichen Christen aber werden die sogenannten Cellae coemeteriales oder Memoriae angesehen, die unter freiem Himmel auf der Oberfläche der Friedhöfe lagen. Es waren nach vorn geöffnete einfache oder kleeblattförmige (cellae trichorae) Nischenbauten, in denen die gottesdienstlichen Handlungen vollzogen wurden, während die Gemeinde sich vor ihnen im Freien oder in überdachten Anbauten versammelte. Die beiden Cellae coemeteriales, die Marchi und de Rossi über dem Zömeterium des Calixtus in Rom entdeckt haben, bestehen aus einem Raume quadratischen Grundrisses, der, vorn geöffnet, an drei Seiten mit einem halbrunden Ausbau (Apsis) versehen war (Abb. 1). Eine ähnliche dritte, an deren Rücken in konstantinischer Zeit die Kirche der hl. Symphorosa

angebaut wurde, liegt an der Via Tiburtina in Rom. In Nordafrika haben sich einfache und dreifache Nischen dieser Art erhalten. Sind diese offenen chorartigen frühchristlichen Nischenbauten einerseits als Vorläufer der Kirchenabschlüsse mit runden Apsiden anzusehen, so leiten sie anderseits zu den oberirdischen Friedhofsanlagen hinüber, die naturgemäß erst nach dem Kirchenfrieden ihre monumentale Gestaltung erhielten.

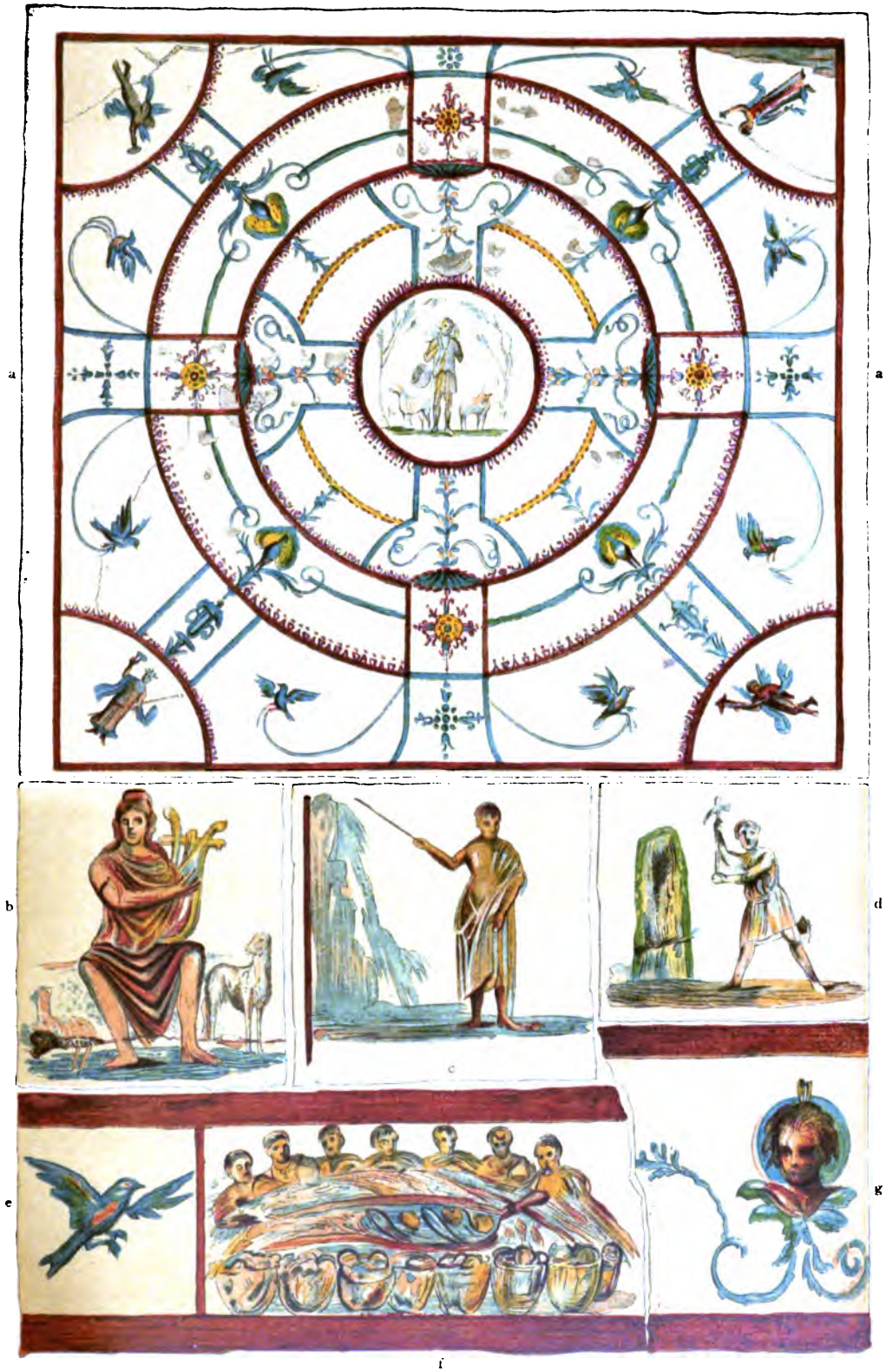
2. Die frühchristliche Malerei vor Konstantin dem Großen.

Die Malerei der ersten christlichen Jahrhunderte hält uns in den Katakomben fest; gerade die Malerei breitete ihren künstlerischen Schimmer über die Wände und Decken der Ruhekammern der Toten aus; und gerade in der Katakombenmalerei scheint die christliche Kunst überhaupt zuerst ihre Schwingen zu selbständigem Fluge geregt zu haben.

Die Katakombenforschung der schon (S. 6) genannten Meister hat vor allen Dingen unsere Kenntnis der Katakombenmalerei befruchtet; und neben den Sonderarbeiten über diese, die Forscher wie Eug. Müntz, Louis Lefort, O. Pohl, Ad. Hasenclever, A. de Waal, F. Portheim, Edg. Hennecke und, alles zusammenfassend, Jos. Wilpert veröffentlicht haben, stehen die akademischen Einzelschriften über fast jeden besonderen Darstellungsgegenstand der altchristlichen Kunst, deren Widersprüche und Meinungsverschiedenheiten zum Teil auf der Verschiedenheit der Bekenntnisse ihrer Verfasser beruhen. Über verschiedene sinnbildliche Darstellungen schrieben z. B. Achelis, Clausnitzer, Dölger, Michel und Mitius, über die Engel und Mutter Gottes z. B. Stuhlfauth, Lehner, Liell und Venturi, über die Petrusdarstellungen Styger, über die Wiedergabe einzelner Vorgänge der heiligen Geschichte z. B. Dobbert, Becker, Kehrer und Reil.

Außerhalb Roms haben sich aus den ersten Jahrhunderten der Christenheit nur in Kyrene, in Syrakus und in Neapel einige wenige Reste christlicher Grabmalereien erhalten. Gerade die Betrachtung der Katakombengemälde fesselt uns daher an die ewige Stadt. Künstlerisch angesehen, gehören die Katakombenmalereien Roms zu den handwerksmäßig ausgeführten hellenistisch-römischen Gräberfresken. Wie in den unterirdischen Wandgemälden Etruriens und Roms, herrscht auch in ihnen, von Ausnahmen abgesehen, der schon durch die Dunkelheit der Räume bedingte weiße Wandgrund vor. Dieser ist stets, die Malereien sind nur zum Teil „al fresco", d. h. auf dem nassen Kalkbewurf ausgeführt, zum anderen Teil erst daraufgesetzt, nachdem er getrocknet. Wenngleich hier und da kleine idyllische Landschaftsdarstellungen (Abb. 2) vorkommen und es an landschaftlichen Andeutungen auch manchen Figurendarstellungen nicht fehlt, heben diese sich im ganzen doch ohne geschlossenen Hintergrund von der Wandfarbe ab. Zu schwarz gezeichneten Umrissen aber sind die Katakombenbilder dieser christlichen Frühzeit noch nicht zurückgekehrt; die Gestalten sind noch weich und natürlich umgrenzt, und die älteren Bilder zeichnen sich vor den jüngeren durch eine reinere Formensprache und eine frischere Vielfarbigkeit aus.

Von den Wandgliederungen, die noch jenen „zweiten Stil" (Bd. 1, S. 454) der römischen Wandmalerei mit ihren gemalten Wandsäulen und perspektivischen Wirkungen widerspiegeln, seien die einer Kammer der Domitillagruft aus der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts hervorgehoben (Wilpert, Taf. 30 und 31). Das dünne Stabwerk der baulichen Gerüste des vierten Stiles (Bd. 1, S. 470), das die Regel bildet, wird im 3. Jahrhundert zu bloßen Linienfystemen, von denen bald nur die anfangs dünneren, später breiter werdenden Umrahmungslinien der Einzelbilder übrigbleiben. Da übrigens die Wandgliederungen in der Regel durch die in sie eingeschnittenen Fach- und Bogengräber zerstört wurden, haben einheitliche Gliederungen sich



Taf. 3. Gemälde aus den Calixtus-Katakomben in Rom.

a Decke der zweiten „Sakramentskapelle", b Orpheus von der Decke des „cubicolo dell' Orfeo", c Moses, d Grubenarbeiter (Fossor), e Taube, f Mahl der Sieben, g Maskenkopf aus der zweiten „Sakramentskapelle". *Nach G. B. de Rossi, „La Roma Sotterranea Cristiana"*

namentlich in den Deckenmalereien der Grabkammern erhalten. Ihnen pflegt, wie gleichzeitigen heidnischen Deckenverzierungen, eine Feldereinteilung zugrunde zu liegen, die, von einem in der Regel kreisrunden Mittelfelde ausgehend, einen äußeren Kreis oder ein Achteck ins gleichseitige Viereck beschreibt und durch Diagonallinien verschieden gestaltete Bildflächen erzielt (Taf. 3a). Fast noch wie handfeste Laubengerüste wirken die frühen Deckenmalereien der großen Säle der Januariuskatakomben zu Neapel. Später aber bestehen gerade die Deckengliederungen oft nur aus roten oder blauen Strichen. Nicht selten jedoch sind diese auch mit Häkchen, Dreiecken, Zahnschnitten, Halbkreisen, Stufenverzierungen besetzt oder in aufgelöste ionische Perlstäbe verwandelt. Die beliebtesten altgriechischen Schmucklinien, das Band überkippender Wellen und das Mäanderband, sind hier selten geworden. Um so öfter treten Pflanzenranken, Laubzweige, Weinstöcke, Blütenstengel, Langkränze und Blumengefäße an die Stelle der einfachen Linien oder zwischen sie; und der Akanthus erscheint vorzugsweise als Deckblatthülle, aus der Blätterstengel und Blütenranken emporsteigen.

Abb. 2. Landschaftsgemälde aus der Domitilla-Katakombe zu Rom. Nach J. Wilpert, „Die Malereien der Katakomben Roms".

Unbefangen und ohne Umdeutung werden heidnische Tier- und Menschengestalten, deren mythologische Bedeutung längst in ihren Zierwert aufgegangen war, in die christliche Verzierungskunst herübergenommen. Panther, Böcke, Seepferde, Vögel, Maskenköpfe (Taf. 3g) wechseln mit langbekleideten Genien, Psychen, ungeflügelten Liebesgöttern und Flügelknäblein, die, so ähnlich sie späteren christlichen Englein sehen, hier doch durchaus nicht als solche aufzufassen sind. In anderen Fällen werden antike Sinnbilder in christliche umgedeutet, wie uns dies beim Dionysischen Weinstock mit besonderer Deutlichkeit entgegentritt. Hatte Jesus doch selbst zu seinen Jüngern gesagt: „Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben." Die Taube wird von der frühchristlichen Malerei als Sinnbild des christlichen Seelenfriedens aufgenommen (Taf. 3e), während dem Pfau, der überall sein schillerndes Gefieder ausbreitet, Unverweslichkeit zugeschrieben wurde, um ihn als Sinnbild der Unsterblichkeit künstlerisch verwerten zu können. Die Deutung des Ankers auf die Hoffnung der Christen ist schon im Ebräerbriefe gegeben. Die Sinnbilder des Fisches und des Lammes aber leiten zu den eigentlichen Gemälden hinüber, in denen sie mit den Gestalten des Fischers und des guten Hirten verbunden werden. Der angelnde Fischer ist ein Bild der Fischerapostel, die in Zukunft Menschen fischen sollen. Die Beziehung des Wassers, des Lebenselementes des Fisches, auf das Wasser der Taufe trat früh hinzu. Der Fisch erscheint daher zunächst als Sinnbild des getauften Christen, erst später, dann aber überaus häufig, als Sinnbild des Heilandes selbst. Die Wandlung vollzog sich, wie frühe Kirchenschriftsteller bestätigen, im Anschlusse an eine Akrostichonspielerei. Die Anfangsbuchstaben der griechischen Worte *Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ* (Jesus Christus, Gottes Sohn, Heiland) ergeben nämlich das griechische Wort *ΙΧΘΥΣ*, das „Fisch" bedeutet. Ähnlich verhält es sich mit dem Sinnbild des Lammes. „Ich bin ein guter Hirte", hatte Christus gesagt; und wenn jemand sein verlorenes Schaf gefunden, „so legt er es auf seine Achsel mit Freuden". Unter dem Bilde des

guten Hirten (Taf. 3 a Mitte), der sein verlorenes Schaf auf den Schultern trägt, wird der Heiland daher schon in den frühesten Katakombengemälden dargestellt; und dementsprechend bedeutet auch das Lamm zunächst den geretteten Menschen, den getauften Christen. Erst in nachkonstantinischer Zeit wird auch das Lamm, gemäß dem Worte des Täufers „Siehe, das ist Gottes Lamm" zum Bilde des Erlösers selbst; und die Apostel umringen es dann als seine Mitlämmer im engeren Sinne. Auch die Versuche, den mit ausgebreitet erhobenen Armen betenden, manchmal männlichen, in der Regel weiblichen Gestalten (Oranten, Orantinnen) in allen Fällen die gleiche Bedeutung unterzulegen, sind gescheitert. Anfangs verkörpern sie das Gebet als solches. Manchmal gehört das Gebet zur verbildlichten Erzählung, manchmal stellen die Betenden wirklich irdische (Viktor Schultze) oder himmlische (Jos. Wilpert) Abbilder des Verstorbenen dar, erst in nachkonstantinischer Zeit aber die Jungfrau Maria oder die Kirche selbst. Manchmal endlich werden sie neben Genien oder Siegesgöttinnen dekorativ als Diagonalgestalten der Felderdecken verwertet.

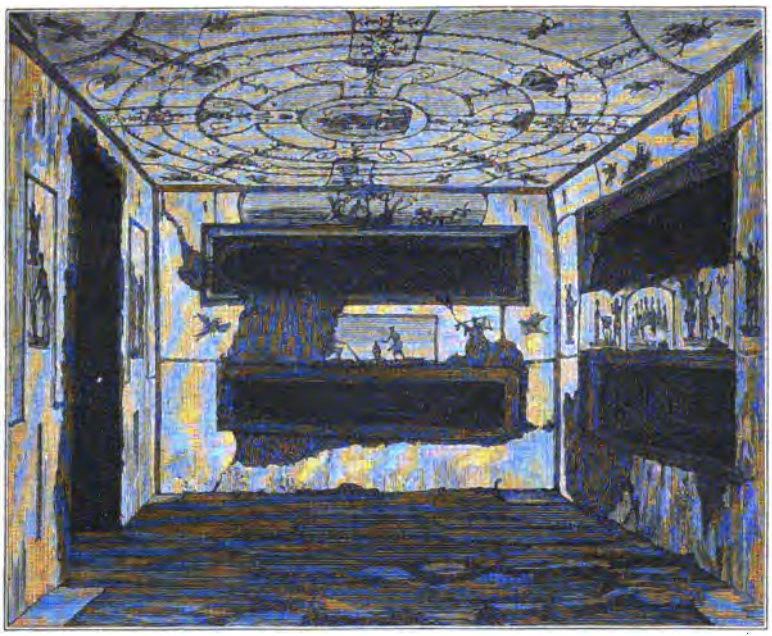


Abb. 3. Inneres einer der „Sakramentskapellen" der Callixtus-Katakomben in Rom. Nach G. B. de Rossi, „La Roma Sotteranea Cristiana".

Zahlreiche Katakombengemälde bezeugen sodann die Fähigkeit der christlichen Kunsthandwerker, auch die Gestalten des christlichen Vorstellungskreises und die Vorgänge der biblischen Geschichten in schlichte, aber verständliche und ergreifende Darstellungen umzusetzen. Daß die ältesten dieser biblischen Darstellungen, von denen die des Alten Testamentes unter jüdisch-alexandrinischem Einfluß früher Aufnahme gefunden zu haben scheinen als die des Neuen Testamentes, nur sinnbildlich als Beispiele der Errettung aus Todesnöten gemeint sind, auf die auch die ältesten liturgischen Gebete sich berufen, hat nach Le Blanc neuerdings K. Michel schärfer umgrenzt. Erst im 3. Jahrhundert, als, wie man meint unter antiochenischem Einfluß, der geschichtliche Inhalt der Bibelbilder ihren sinnbildlichen Gehalt zurückdrängt, entwickelte sich dann im Zusammenhang mit der Kirchenlehre die Gewohnheit, bestimmte alttestamentliche Vorgänge prophetisch-vorbildlich den neutestamentlichen gegenüberzustellen.

In einer frühen Grabanlage von Kyrene (S. 7) sehen wir den guten Hirten mit dem verlorenen Schafe auf dem Rücken zwischen sieben Lämmern und unter sieben Fischen stehen;

und gerade hier können die Lämmer und die Fische nur auf die christliche Gemeinde bezogen werden. In frühen Fresken der Katakomben der Vigna Cassia zu Syrakus reihen sich den Darstellungen des guten Hirten schon biblische Bilder an, von denen die Geschichten des Jonas hervorgehoben seien, weil ihre vorbildliche Bedeutung durch Jesus selbst bezeugt ist, der sie auf seinen Tod und seine Auferstehung bezog. Besonders lehrreich sind die Wand- und Deckengemälde der Katakomben des hl. Januarius zu Neapel. An der Decke des oberen Vorsaales tauchen plötzlich biblische Bilder innerhalb der heidnischen Verzierungen auf. Auch Adam und Eva unter dem Baume der Erkenntnis sind hier nicht viel anders dargestellt, als es heute noch üblich ist. Darstellungen des Jonas, des guten Hirten, des Lazarus und einer Begrüßung des Heilandes im Himmel schließen sich an. Mit einer Darstellung des mystischen Seelenfischfanges verbunden, erscheint Jonas, vom großen Fisch verschlungen und wieder ausgespieen, auf einem nur in einer von Wulff wiederveröffentlichten Nachbildung erhaltenen Wandbilde aus der christlichen Totenstadt von Cagliari auf Sardinien.

Die Gesamtentwickelung der Katakombenmalerei läßt sich aber nur in Rom verfolgen. Wie die Darstellungen zur vorkonstantinischen Zeit hier im Raum verteilt waren, läßt z. B. eine der sogenannten Sakramentskapellen im Zömeterium des Calixtus noch trefflich erkennen (Abb. 3). Das Mittelbild der leicht und anmutig gegliederten Decke bringt abermals den guten Hirten mit dem Lamme auf den Schultern.

Abb. 4. Psyche und Knabe. Fresko aus der Domitilla-Katakombe in Rom. Nach Photographie. (Zu S. 14.)

Die Eingangswand zeigt gleich links den jugendlich dargestellten Moses (Taf. 3 c), wie er dem gelben Wüstenfelsen mit dem Stabe das blau hervorsprudelnde Wasser entlockt, gleich rechts aber als Gegenstück eine Gestalt an dem Brunnen, dem das Wasser des ewigen Lebens entspringt. An der linken Seitenwand sehen wir oben, wie Jonas ins Meer geworfen wird und „der große Fisch" mit langem Halse und mächtigem Ringelschwanze herbeischwimmt, ihn zu verschlingen. Im unteren Mittelfelde aber sitzt links der angelnde Fischer an demselben blauen Wasser, in dem rechts ein nackter Knabe von einem Manne im Schurze getauft wird: an dieser Stelle wohl eher ein Hinweis auf die Taufe als solche denn auf die Taufe des Heilandes im Jordan. Rechts davon sehen wir den geheilten Gichtbrüchigen sein Bett auf die Schultern nehmen und davongehen; das Gegenstück zur Linken ist ausgebrochen. Auf der rechten Seitenwand hat sich nicht viel mehr erhalten als das der gegenüberliegenden Darstellung entsprechende Bild des Jonas, der von dem Ungeheuer wieder ausgespieen wird (vgl. das Bild der Priscillagruft, Taf. 1 b). An der dem Eingang gegenüberliegenden Mittelwand aber ist oben an der gleichen Stelle verbildlicht, wie Jonas, gerettet, am Ufer liegt. Das Mittelbild darunter zeigt das „Gastmahl der Sieben" (Taf. 3 f), bei dem man mit de Rossi an das Mahl der sieben Jünger denken mag, denen Christus nach seiner Auferstehung erschien. Rechts und links davon sind zwei

Vorgänge gemalt, die einander durch das Motiv der emporgehobenen Hände entsprechen. Rechts stehen Abraham und Isaak, die, nachdem der Widder im Dornstrauch erschienen, ihre Hände zum Dankgebet erheben. Links stehen ein Mann und eine Frau neben einem Dreifußtisch, auf dem ein Fisch und ein Brot liegen. Während der Mann zugreift, erhebt die Frau die Hände. Ob hierbei an das Abendmahl oder an ein häusliches Tischgebet zu denken ist, ist nicht entschieden. Zur äußersten Rechten und Linken neben diesen Darstellungen aber erscheint in besonderer Umrahmung ein bartloser Mann mit der Hacke in erhobenen Händen. Es sind Bilder jener Grubenarbeiter (Fossoren), die die Grabkammer ausgehöhlt haben (Taf. 3 d).

In künstlerischer Beziehung fällt zunächst die mit allen Mitteln einander symmetrisch entsprechender Gegenstücke geschaffene dekorative Einheit der Malereien dieses Raumes auf.

Abb. 5. Maria mit Jesus und Jesaias. Wandgemälde aus der Priscilla-Katakombe. Nach Th. Roller, „Les catacombes de Rome".

Es war ein Irrtum einiger Forscher, z. B. Springers, nur in bezug auf die Deckenbilder der Einzelkammern diese Rücksicht auf die Raumgesetze anzuerkennen. Auch an ihren Wänden wahren die Gegenstücke wie in Pompeji, ihrer Masse, ihrer Linienführung und ihrer Färbung nach, das symmetrische Gleichgewicht. Inhaltlich aber werden hier, wie in den übrigen Katakomben, rein dekorative, sinnbildliche, sittenbildliche und biblische Darstellungen zu einer Einheit verbunden, die den Glauben der Christen an die Erlösung widerspiegelt.

An Darstellungen aller dieser Arten fehlt es auch in den übrigen römischen Katakomben nicht. Dem heidnisch-dekorativen Kreise gehören Gemälde an wie die durch Rosen, Ähren, Trauben und Oliven erntende Kinder veranschaulichten Jahreszeiten im Ruhegemach des Januarius in den Prätextatus-Katakomben und wie die blumenpflückende, langbekleidete Psyche, die schon damals aus dem Olymp für den Himmel gerettet war, im Nereusgemach des Domitilla-Friedhofs (Abb. 4). Völlig sinnbildlich aber ist die Aufnahme des heidnisch-mythischen Sängers Orpheus in den christlichen Darstellungskreis. An einer Decke und in einem Bogenfelde des Friedhofs der Domitilla erscheint er sitzend zwischen wilden Tieren, die er durch die Klänge seiner Leier zähmt. In einer Deckenmitte des Calixtus-Zömeteriums aber ist er, dem Bilde des guten Hirten angenähert, nur von Lämmern umgeben (Taf. 3 b). Dementsprechend verdankt er seine Verwertung in der frühchristlichen Kunst teils der besänftigenden Macht seiner Leier, teils dem

a Die Auferweckung des Lazarus. Wandgemälde in der letzten Sakramentskapelle der Calixtuskatakomben zu Rom.
Nach J. Wilpert, „Die Malereien der Katakomben Roms".

b Mutter mit Kind. Wandgemälde im Coemeterium majus zu Rom.
Nach J. Wilpert, „Die Malereien der Katakomben Roms".

Taf. 5. Gemäldewand in der Cäcilienkrypta der Calixtuskatakomben zu Rom.
Nach G. B de Rossi, „La Roma Sotteranea Cristiana".

Unsterblichkeitsgedanken, der den Kernpunkt der orphischen Mysterien des Altertums bildete. Übrigens verschwindet Orpheus schon im 3. Jahrhundert wieder aus der Katakombenmalerei.

Den menschlichen Sphären gehören außer den überaus häufigen Gestalten der Fossoren (Taf. 3d) zunächst die Bildnisse der Verstorbenen an. Doch mischt auch hier das Menschliche sich leicht mit dem Sinnbildlichen. Mit ihren Namen bezeichnet sind die fünf männlichen und weiblichen Wesen, die auf dem großen Bilde der „Kammer der fünf Heiligen" in den Calixtus-Katakomben mit betend erhobenen Händen im blühenden Paradiesesgarten stehen; und ähnlich verhält es sich mit manchem der „Familienmahle", deren Deutung sich oft genug an die z. B. im Kolumbarium der Villa Pamfili (vgl. Bd. 1, S. 497) dargestellten heidnischen Totenmahle anknüpfen läßt, manchmal aber auch, wie in der sogenannten griechischen Kapelle der Priscilla-Grüfte, durch die Liebesmahle hindurch auf das heilige Abendmahl oder gar auf das Himmelsmahl im jenseitigen Leben hinweist. Wo die Betenden als Verstorbene dargestellt sind, wie im Calixtus- und im Domitilla-Friedhof (Wilpert, Taf. 84 und 88), spricht sich auch in ihnen ein bildnisartiges Eigenleben aus. Die merkwürdigste Bilderfolge aus dem bürgerlichen Leben eines Einzelnen aber findet sich in dem erst 1910 entdeckten Bogengrab des Baumeisters Trebius Justus vor der Porta San Giovanni in Rom.

Ergreifend wirken von Anfang an die Hauptgestalten des christlichen Himmels. Gott-Vater selbst wird in dieser Zeit noch nicht dargestellt; manchmal ist jedoch seine aus den Wolken hervorragende Hand sichtbar: so im Bilde des Opfers Abrahams im „Ostrianum" und in der Darstellung des Moses, wie er das Gesetzbuch empfängt, im Friedhof der hl. Petrus und Marcellinus. Der Heiland aber tritt in biblischen Geschichten schon früh auch in eigener Person hervor: so als Kind auf dem Schoße seiner Mutter in dem schönen Madonnenbilde der Priscilla-Katakombe (Abb. 5); so als Jüngling auf dem Bilde seiner Taufe durch Johannes in der Lucina-Krypta; so, immer noch jugendlich bartlos, als Wundertäter, wie in der „Auferweckung des Lazarus" (Taf. 4a) in der letzten der Sakramentskapellen; und ebenso gegen Ende dieses Zeitraumes auch bereits als Lehrer mit der Schriftrolle zwischen seinen Jüngern, z. B. in einem Bogengemälde des sogenannten Ostrianum. Die früheste selbständige Darstellung der Maria ist uns in jenem Bilde der Priscilla-Katakombe erhalten. Die jungfräuliche Mutter mit römischen Zügen sitzt, nach links gewandt, da. Das Kind nimmt ihre Brust. Über ihr steht ein Stern. Vor ihr, zum Stern emporweisend, steht ein unbärtiger Mann, in dem wir mit Kraus und Wilpert (nach Jesaias VII, IX und Matthäus I, 23) den Propheten Jesaias erkennen. Es ist ein ernstes, stilles, zum Herzen sprechendes Bild, in dem wir alle künftigen Madonnendarstellungen vorausahnen. Oft erscheint Maria in ähnlicher Haltung in den Darstellungen der Anbetung der Magier; und ziemlich gleichzeitig sitzt sie in einem Deckenbilde der Priscilla-Gruft, noch ohne das Kind, auf dem Throne, vor dem der jugendliche Engel der Verkündigung steht, vielleicht der erste erhaltene Engel der frühchristlichen Kunst. Erst dem 3. Jahrhundert aber gehört die prächtige, schlankere Mutter mit dem Kinde (Taf. 2) in derselben Gruft an, die, größerem Zusammenhange entnommen, von einigen als „Mutter Kirche", aber doch wohl natürlicher ebenfalls als Mutter Gottes erklärt wird. Die Engel hat die vorkonstantinische Kunst durchweg, wie dort, als vollbekleidete, flügellose Jünglinge dargestellt. Als Flügeljünglinge erscheinen sie im Anschlusse an hellenistische Darstellungen von Siegesgöttinnen früher als in der westlichen in der östlichen Kunst; aber auch hier erst nach dem Siege der Kirche.

Weitaus die meisten römischen Katakombengemälde schildern biblische Vorgänge; aber, vom „guten Hirten" abgesehen, sind die alttestamentlichen Bilder öfter wiederholt als die

neutestamentlichen. Es ist vielleicht auch kein Zufall, daß die ältesten erhaltenen römischen Katakombenbilder, die der Galerie des Flavius in der Domitilla-Katakombe (1. Jahrhundert n. Chr.), außer dekorativen kleinen Landschaften (Abb. 2), dem Weinstock mit Flügelknäblein und den sinnbildlichen Darstellungen des „guten Hirten" und des Totenmahls, nur zwei alttestamentliche Bibelbilder, Noah in der Arche und Daniel in der Löwengrube, enthalten. Daniel ist in der Regel nackt, von vorn gesehen, zwischen zwei im uralten Wappenstil an ihm emporstrebenden Löwen wiedergegeben. Die Jünglinge im Feuerofen pflegen, wie in dem Bilde der Priscilla-Gruft, phrygische Mützen auf dem Kopfe zu tragen und mit betend erhobenen Händen in den züngelnden Flammen zu stehen. Noah, dem eine Taube den Ölzweig bringt, pflegt allein in einem kleinen Kasten auf den Wellen zu treiben, wie antike Vasenbilder die den Meereswogen ausgesetzte Danaë veranschaulichen. Wie Adam und Eva im 3. Jahrhundert aufgefaßt wurden, aber zeigt ihre Darstellung im Petrus- und Marcellinus-Friedhof (Abb. 6).

Abb. 6. Adam und Eva. Wandgemälde im Petrus- und Marcellinus-Friedhof zu Rom. Nach J. Wilpert, „Die Malereien der Katakomben Roms".

Die Bilder zum Neuen Testament beginnen schon mit der Verkündigung Mariä. Dann kommt die Anbetung der Könige, die zu zweien, zu dreien oder zu vieren in phrygischer Tracht auf Maria und das Jesuskind zueilen. Kehrer hat die Entwickelung dieser Darstellung eingehend untersucht. Auch die Taufe Christi ist schon in Gemälden dieser Zeit zu erkennen. Die Wunder des Heilands machen den Beschluß. Die Leidensgeschichte fehlt völlig, wenn wir nicht mit Wilpert und de Rossi in einem Bilde der sogenannten „Passionskrypta" der Prätextatus-Gruft die Verspottung oder Geißelung Christi erkennen wollen; dies wird jedoch zur Zeit allgemein, auch von de Waal und von Baumstark, abgelehnt, ohne daß diese überzeugende neue Deutungsvorschläge gemacht hätten. In den Wundergeschichten erscheint der Heiland, vom Bilde der Heilung der Blutflüssigen abgesehen, ohne seine Apostel. Der geheilte Gichtbrüchige ist wenigstens ein dutzendmal abgebildet. Nahezu doppelt so oft ist die Brotvermehrung durch Christus dargestellt, der die vor ihm stehenden Brotkörbe mit seinem Stabe berührt. Die Auferweckung des Lazarus aber, der anfangs noch als nackter Jüngling (Taf. 4a), später in der Regel, mumienhaft in Tücher gehüllt, stehend vor der Pforte seines Felsengrabes erscheint, hat schon Hennecke nicht weniger als 39mal gezählt. Die Überwindung des Todes bildete eben den Kern der christlichen Glaubenslehre.

Die Handlung ist in allen Katakombengemälden mit so wenig Figuren wie möglich, so schlicht und ruhig wie denkbar, doch aber ergreifend und verständlich, verbildlicht. Da die gleichen Gegenstände indessen in allen, auch außerrömischen Christengräbern in annähernd gleicher Anordnung dargestellt wurden, so können die einzelnen „Stubenmaler" sie nicht mit dem ahnenden Bewußtsein der Volkskunst selbst erfunden, sondern sie müssen sich an Vorlagen gehalten haben, deren Herstellung von einem einheitlichen Willen geleitet wurde. Wie dem aber auch sei, dem Herzen entstammten diese schlichten Malereien, und zum Herzen sprechen sie.

Über die biblische Geschichte hinaus ins Jenseits oder ins freie Reich der Gedanken greifen auch schon in den ersten christlichen Jahrhunderten einige bekannte Bilder, die zum Teil verschieden gedeutet werden. Dies gilt von der „Einkleidung einer heiligen Jungfrau" oder „Lehrszene", die das Gegenstück zu der „Mutter Kirche" oder „Madonna" unserer Tafel 2 bildet; und dies gilt auch von der sogenannten „Gerichtsszene" (Wilpert, Taf. 86) des Calixtus-Friedhofes. Sicher aber ist die Deutung der Darstellung der fünf Heiligen im Paradies im Calixtus-Friedhof; und sicher erscheint Christus, in dieser Zeit noch jugendlich, im Halbkreise der Apostel in der himmlischen Herrlichkeit: in der Mitte von sechs Jüngern auf dem Bilde der Petrus- und Marcellinus-Gruft, in der Mitte aller zwölf Apostel auf einem feierlichen Arkosolbilde der Domitilla-Gruft. Die Anordnung des himmlischen Halbkreises in diesen Bildern weist bereits auf die von Raffaels Disputà im Vatikan voraus.

Der frühchristlichen Malerei schließen sich die Flächendarstellungen der christlichen Goldgläser an. Von den meisten Gefäßen dieser Art hat sich jedoch nur der runde Boden erhalten; und dieser zeigt, beiderseitig von dem Glase umfangen, das manchmal auch in satten Farben prangt, das dünne Goldblatt, in das die Zeichnung geschabt wurde. Wenn auch wahrscheinlich im Osten aufgekommen, sind Goldgläser dieser Art doch am häufigsten in den römischen Katakomben wieder ausgegraben worden. Die ältesten weisen durch ihre mythologischen oder sittenbildlichen Darstellungen in die heidnische Zeit zurück. Von den Goldgläsern der vorkonstantinischen Zeit, die sich durch die Feinheit ihrer Zeichnungen und Schraffierungen auszeichnen, ist nur eines, das der vatikanischen Bibliothek gehört, mit einer entschieden christlichen Darstellung geschmückt; und diese zeigt wieder nur erst den guten Hirten. Hier wie auf allen Gebieten der frühchristlichen Kunst geht eben die Darstellung einfacher Sinnbilder der Wiedergabe biblischer Vorgänge voraus.

3. Die frühchristliche Bildnerei vor Konstantin dem Großen.

Ihr Höchstes und Heiligstes hatte die klassische Kunst der Heiden in der Bildhauerei geschaffen. Je verführerischer aber die Bildwerke der Vielgötterei dreinblickten, um so ängstlicher hüteten sich die Christen der ersten Jahrhunderte, ihrem Gotte oder ihrem Heiland Standbilder zu errichten. Daß Kaiser Alexander Severus in seiner heidnischen Hauskapelle die Bilder Abrahams und Jesus' neben dem Bilde des Orpheus aufstellte, ist natürlich nicht als Ausnahme hiervon anzusehen. Die Erzgruppe der Heilung der Blutflüssigen zu Paneas in Galiläa, von der Eusebius, der 340 starb, berichtet, kann als Darstellung eines auch in Katakombengemälden und in Sarkophagreliefs vorkommenden biblischen Vorganges nicht als Kultusbild des Heilands gedeutet werden. Sollte der Heiland als solcher verbildlicht werden, so stellte ihn auch die frühchristliche Rundplastik als „guten Hirten" dar, was ihr um so näher lag, als das künstlerische Motiv des Mannes, der ein Stück seiner Herde auf den Schultern trägt, schon in der klassischen Plastik vorgebildet worden war. Man erinnere sich des widdertragenden Hermes des Kalamis (vgl. Bd. 1, S. 307) und erhaltener Standbilder, wie des „Kalbträgers" im Akropolis-Museum zu Athen (vgl. Bd. 1, S. 241). Das älteste und frischeste erhaltene Standbild des guten Hirten ist ein kleines Marmorwerk des Lateran-Museums zu Rom (Abb. 7). Der junge, langgelockte Hirt, dessen edler Kopf siegesheiter zur Seite blickt, ist mit dem kurzen ärmellosen Kittel bekleidet, der die rechte Schulter frei läßt. Mit der Rechten faßt er die Hinterbeine, mit der Linken die Vorderbeine des breit auf seinem

Nacken ruhenden Schafes. Die gute Arbeit dieses anmutigen Bildwerkes weist in die ersten Jahrzehnte des 3. Jahrhunderts zurück.

Natürlich war es den frühen Christen auch nicht verwehrt, sich oder verehrte Glaubensgenossen, die als Blutzeugen rasch zu Heiligen wurden, bildnerisch verewigen zu lassen. Der vorkonstantinischen Zeit entstammt das unvollständig erhaltene, aber ergänzte marmorne Sitzbild des heiligen Hippolytus im Lateran, dessen Gewandfluß noch antik ist, vielleicht aber auch der ebenfalls ergänzte sitzende Marmor-Petrus der vatikanischen Grotten, der dem umstrittenen Bronze-Petrus der Peterskirche, auf den wir zurückkommen, als Vorbild gedient haben soll.

Abb. 7. Der gute Hirt. Marmorstatuette im Lateran-Museum zu Rom. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. (Zu S. 17.)

Die christliche Reliefkunst der Frühzeit führt uns in die Gräberwelt zurück. Ihren Abscheu vor der Feuerbestattung hatten die frühen Christen von den Juden geerbt. Das alte Felsengrab aber fand sein Abbild in den beweglichen Grabhäusern von kostbarem Stein, der die geliebten Abgeschiedenen mit edler, unvergänglicher Hülle umgab. Hauptsächlich kommen die Reliefdarstellungen der Vorstufen der altchristlichen Marmorsarkophage in Betracht, die sich seit dem 2. Jahrhundert den heidnischen Steinsärgen (Bd. 1, S. 504) anreihen, von denen sie sich, wie namentlich v. Sybel ausgeführt hat, nur ihrem Inhalt, nicht ihrem Stil nach unterscheiden. Wenn sich auch weitaus die meisten dieser altchristlichen Sarkophage im Abendlande, an 500, meist nachkonstantinische, allein in Rom, davon 300 im Lateranmuseum erhalten haben, so sind nach der herrschenden Lehre doch die meisten und besten von ihnen aus dem hellenistischen Osten eingeführt oder von ostgriechischen Händen im Westen gemeißelt worden. Auch hier und gerade hier glaubt man in vorkonstantinischer Zeit die ältere, alexandrinisch-idyllische von der jüngeren, antiochenisch oder kleinasiatisch erzählenden Richtung unterscheiden und beide Richtungen über Rom hinweg auch nach Gallien verfolgen zu können, in dem sich an 300 altchristliche Sarkophage erhalten haben. Die Vorderseite der älteren dieser marmornen Totentruhen ist oft mit senkrechten Riefeln oder Wellenfurchen versehen (Riefel- oder Striegelsarkophage), die nur in der Mitte und an beiden Seiten von schlichten Bildeinsätzen durchbrochen werden. Als Muster der schlichten älteren Art gilt der Sarkophag der Livia Primitiva im Louvre (Taf. 6a). Im ausgesparten Mittelfeld ist unter der Inschrift der gute Hirt zwischen den Sinnbildern des Fisches und des Ankers dargestellt. Besser gearbeitet ist ein ähnlicher Sarkophag des Konservatorenpalastes in Rom. Auf beiden hält der Hirt das Lamm auf seinem Rücken noch mit beiden Händen fest. An anderen frühen

Sarkophagen ist die ganze Vorderfläche mit einer anscheinend zusammenhängenden Darstellung geschmückt, die jedoch inhaltlich in verschiedene nebeneinandergestellte Einzeldarstellungen zerfällt. Das Relief hebt sich auf den älteren Sarkophagen dieser Art noch nach altgriechischer Weise in mäßiger Höhe von der überall durchblickenden Grundfläche ab; die Einzelgestalten zeigen noch gute Verhältnisse und schließen sich zu abgerundeten Gruppen zusammen. Im Mittelpunkt steht auch hier immer noch der gute Hirt, dem sich die „Orans", die Betende, als eigentliches Sinnbild der Christlichkeit oder der „Pädagog", ein meist sitzender bärtiger Mann, als Verkörperung der christlichen Lehre gesellen. Noch deutlich mit heidnischen Erinnerungen verquickt erscheint die Bildersprache des Sarkophags von La Gayolle im kleinen Seminar von Brignolles. Die Mitte zeigt den Verstorbenen als Knaben mit jenem christlichen Lehrer. An der übrigen Bildfläche erscheint der heidnische Sonnengott im Strahlenkranze neben dem angelnden Fischer, der betenden Frau, dem guten Hirten und dem bärtigen „Pädagogen". Le Blant erklärt das treffliche Bildwerk für griechische Arbeit vom Ende des 2. Jahrhunderts. In Rom gelten für die besten, noch ganz hellenisch angehauchten Beispiele

Abb. 8. Der Jonas-Sarkophag im Lateran-Museum zu Rom. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

dieser Art der Sarkophag von der Via Salaria im Lateran und der in Santa Maria antiqua am Forum, in dessen Mitte der lesende Weise zwischen den Gestalten des guten Hirten und der Betenden sitzt. Ein schönes, etwas jüngeres Beispiel der frühchristlichen Sarkophagkunst ist der Jonas-Sarkophag des Laterans (Abb. 8), dessen ganze Vorderfläche in zwei Streifen übereinander mit biblischen Darstellungen gefüllt ist. Die Geschichte des Propheten Jonas tritt in malerischer Anordnung in den Vordergrund. In der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts wird auch in der Sarkophagbildnerei die alexandrinische durch die kleinasiatisch-antiochenische Richtung mit ihrem erweiterten Kreise biblischer Darstellung, mit ihrem höheren Relief und ihrer schärferen Charakterzeichnung abgelöst. Schon äußerlich kenntlich sind die Sarkophage der kleinasiatisch-syrischen Richtung, deren einzelne Gestalten oder aus wenigen Gestalten zusammengesetzte Bibelbilder durch Säulen meist korinthischer Abstammung getrennt sind. Daß diese Sarkophage ihre Vorbilder im griechischen Altertum hatten, wissen wir bereits (Bd. 1, S. 367). Die Säulensarkophage werden zu „Arkadensarkophagen", wenn die Trennungssäulen statt durch geradlinige Architrave durch Bogen verbunden sind. Treten die Gestalten aus tieferen Zwischenräumen plastischer hervor, so entstehen „Nischensarkophage", deren Langseiten, da das Mittelbild stets betont wird, aus fünf oder sieben Nischen bestehen. Ihre große Mehrzahl gehört der nachkonstantinischen Zeit an. Vorkonstantinisch aber ist vielleicht der siebenteilige Säulensarkophag des Laterans, dessen Mittelbild den hoch thronenden, noch

jugendlichen Heiland in der Darstellung der Gesetzesübergabe zeigt; und wahrscheinlich vorkonstantinisch ist auch der berühmte, von Grisar veröffentlichte, im Dämmerlicht der vatikanischen Grotten erhaltene Sarkophag des Junius Bassus (Taf. 8), dessen Inschrift freilich auf das Jahr 359 weist. Da sein Stil aber, wie neuerdings ziemlich allgemein zugegeben wird, spätestens auf die letzte vorkonstantinische Zeit hinweist, muß man annehmen, daß er nicht erst für den 359 in ihm beigesetzten Römer, sondern schon früher angefertigt worden. Wulff meint, er sei in einer römischen Werkstatt von einem kleinasiatischen oder antiochenischen Griechen ausgeführt. Seine biblischen Reliefbilder, die in zwei Reihen übereinander durch Spiralsäulen getrennt werden, zeigen noch Gestalten von edlen Verhältnissen und guter Durchbildung. Im oberen Mittelfelde thront der jugendliche Heiland im Himmel, der sich unter seinen Füßen als Bogenschleier über dem Haupte des heidnischen Himmelsgottes wölbt.

Abb. 9. Römisch-christlicher Sarkophag aus der Paulskirche im Lateran-Museum zu Rom. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Im unteren Mittelfelde ist Christi Einzug ins irdische Jerusalem dargestellt. Anschaulich hat Hugo Kehrer die zeitliche Entwickelung der Darstellung der heiligen drei Könige in der Sarkophagkunst an ihrer Gestaltung nachgewiesen. Der vorkonstantinischen Zeit gehört der „Epiphanientypus" an, der die Anbetung des Neugeborenen zeigt, während der „Weihnachtstypus", der die Anbetung des älter gewordenen Kindes veranschaulicht, erst nach 354 auftritt.

Eine besondere, namentlich in Gallien vertretene Gattung der Nischensarkophage ersetzt die Säulen, wie das im „Jugendstil" der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts in Deutschland Sitte werden wollte, durch Bäume, deren Kronen einander berühren. Eine vorkonstantinische Arbeit dieser Art mag der siebenteilige Baumsarkophag von Arles sein, in dessen Mittelfeld die Betende zwischen zwei Aposteln steht.

Als stadtrömische Werkstattsarbeiten werden namentlich die meist mit zwei Bilderreihen übereinander geschmückten und für zwei Personen bestimmten Sarkophage angesehen, die in einem großen, in der Regel gemuschelten, von der oberen in die untere Reihe hineinreichenden Mittelrund die Brustbilder der Verstorbenen zeigen. Jedenfalls vorkonstantinisch ist der berühmte, noch auf ein hellenistisches Vorbild zurückweisende Sarkophag aus der Paulskirche,

Taf. 8. Der Sarkophag des Junius Bassus in den vatikanischen Grotten zu Rom.

Nach Photographie von Danesi in Rom.

a Sarkophag im Dom zu Ravenna. Nach K. Goldmann, „Ravennatische Sarkophage". — b Sarkophag des Exarchen Isaak in San Vitale zu Ravenna. Nach O. Wulff, „Altchristliche und byzantinische Kunst". — c Sarkophag des heil. Theodor in Sant' Apollinare in Classe zu Ravenna. Nach Photographie von L. Ricci in Ravenna.

der im Lateranmuseum steht (Abb. 9). Seine Schildmuschel enthält die Brustbilder eines vornehm und durchgeistigt dreinschauenden Ehepaars.

Auffallend bleibt, daß auch in den dargestellten biblischen Geschichten der Zeit der duldenden, höchstens geduldeten christlichen Kirche die Leidensgeschichte des Heilands, die nur durch die Handwaschung des Pilatus angedeutet ist, immer noch fehlt. Auch Märtyrer-Martern wurden noch nicht dargestellt. Leidens- und Schreckensszenen wollte man an den Stätten des Friedens noch nicht abgebildet sehen. Jedenfalls aber haben es die einfachen christlichen Künstler der Jahrhunderte der Verfolgungen, vom Geiste beflügelt, verstanden, die ihnen gestellten Aufgaben mit ihren geringen Mitteln überraschend glücklich zu lösen. Die Saat der christlichen Kunst war nicht nur gesät, sondern auch bereits aufgegangen. Sobald ihr die Sonne der Duldung schien, mußte sie sich, ohne freilich die Formensprache der römischen Spätzeit zu überwinden, in ihrer Art herrlich weiterentfalten.

II. Die altchristliche Kunst vom vierten bis ins achte Jahrhundert.

1. Einleitung. — Die Baukunst.

Das neue, das christliche Weltalter, das sich in dreihundertjährigem Ringen vorbereitet hatte, strahlte in vollem Sonnenaufgangslichte, als Kaiser Konstantin nach der Besiegung des Maxentius 312 unter dem Kreuzesbanner über die Milvische Brücke in Rom einzog; und nach den Duldungserlassen von 312 und 313 erhob auch die christliche Kunst sich zu ungeahnter Größe und Hoheit. In allen Provinzen des römischen Weltreiches trat die christliche Kunst jetzt siegreich an die Öffentlichkeit: in Alexandrien, wo sich leider nur wenig erhalten hat, wie in ganz Ägypten und Nordafrika; in Antiochien, dessen Schätze noch der Ausgrabung harren, wie in ganz Syrien; im orientalisch angehauchten Binnenland Kleinasiens, das durch Strzygowski neuerdings in den Vordergrund der christlichen Kunstbewegung gerückt worden, wie in den hellenistischen Städten der kleinasiatischen Küste, in denen die neueren deutschen und österreichischen Ausgrabungen auch altchristliche Kirchen wieder aufgedeckt haben; im mazedonischen Thessalonich (Saloniki) wie im griechischen Mutterlande; in Rom, das bald seine weltliche Vorherrschaft verlor, wie in den übrigen Großstädten Italiens, denen Ravenna sich seit dem 5. Jahrhundert anschloß. Von einschneidender Bedeutung für die weitere Entwickelungsgeschichte der Kunst und der Menschheit aber wurde es, daß Konstantin der Große, bald nachdem er die Alleinherrschaft im Reiche errungen, dem alten Rom den Rücken kehrte, um in Byzanz am thrazischen Bosporus ein „neues Rom" zu gründen, das bis heute den Namen der Konstantinsstadt bewahrt hat. Das alte Byzanz wurde als neues Rom das Urbild einer christlichen Stadt und ein Mittelpunkt christlicher Kunstübung. Gewiß ist, daß die „byzantinische Kunst" schon im 5. und 6. Jahrhundert ein besonderes Antlitz trug; ebenso gewiß ist aber auch, daß die Besonderheiten dieser altbyzantinischen Kunst in Alexandrien, in Syrien und in Kleinasien, in manchen Beziehungen auch im ferneren, besonders im sassanidischen Osten, vorgebildet worden waren; und wahrscheinlich ist, daß der vorderasiatische und afrikanische Osten seine neue, erst in diesem „spätantiken" Zeitraum entwickelte Formensprache dem Abendlande oft genug mit Überspringung Konstantinopels zugeführt hat. Das Ende dieses Zeitraums liegt überall dort, wo die antike Grundlage der Kunst anfängt, sich zu verschieben. Im Abendland bezeichnet die Aufnahme einheimischer Kunstelemente oder der völlige Sieg der ausgebildeten byzantinischen Kunst diese Grenze.

In Konstantinopel bildet für unsere Auffassung der Bilderstreit den entscheidenden Abschnitt. Im hellenistischen Osten aber führt der Sieg des Islams überall ein Ende mit Schrecken herbei.

Für die Kunstgeschichte dieses Zeitraums kommen außer den schon zum vorigen Abschnitt genannten zusammenfassenden Werken und Einzelschriften von Diehl, Kraus, Kaufmann, Strzygowski, v. Sybel und Wulff namentlich Schriften von W. de Bock, Kondakoff, Ainaloff, Gayet, Dalton und dem Prinzen Johann Georg von Sachsen in Betracht. Um die Geschichte der Baukunst dieser Zeit haben sich Forscher wie die Patres Vincent und Abel, v. Alten, Miß Bell, Durm, Dütschke, W. de Grüneisen, Guyer, Corn. Gurlitt, Haupt, Hübsch, Heisenberg, Holtzinger, v. Millingen, Preußer, Ramsay, Ricci, R. W. Schultz, B. Schulz, Struck, de Vogüé und Weigand verdient gemacht.

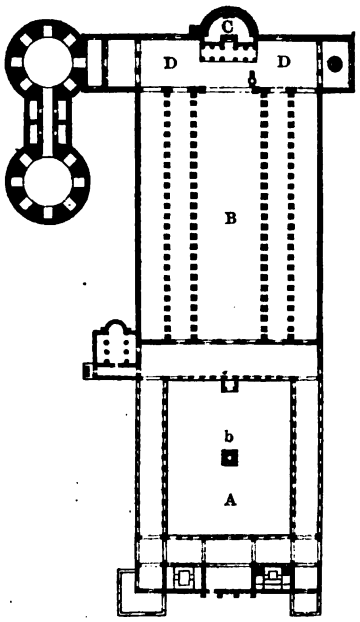


Abb. 10. Grundriß der ehemaligen Peterskirche in Rom. Nach H. Holtzinger in Durms „Handbuch der Architektur".

Die erste Großtat der christlichen Baukunst ist die Schöpfung des Kirchengebäudes.

Im vollsten Gegensatze zum griechischen Tempel, der als Wohnsitz der Gottheit gedacht war, ist die christliche Kirche, auch wenn sie über der Gruft eines heiligen Blutzeugen errichtet ist, zunächst das Versammlungshaus der Gemeinde; im vollsten Gegensatze zum griechischen Tempel, der seine Schauseite nach außen kehrte, entfaltet die altchristliche Kirche daher auch ihre künstlerischen Reize in ihrem Inneren, ist sie ein Erzeugnis nicht sowohl der aufbauenden als der raumbildenden Kraft der Baukunst. Zentralkirchen, deren Räume, rund oder eckig, in gleichen Abständen um eine senkrechte Mittelachse angeordnet sind, stehen von Anfang an neben den Langkirchen mit überhöhtem Mittelschiff, den christlichen Basiliken, die dem Bedürfnis der Gemeinden am vollkommensten entgegenkamen und daher auch die europäische Kirchenbaukunst der ersten Jahrhunderte nach Konstantin dem Großen beherrschten.

Der Grundriß der ehemaligen Peterskirche in Rom (Abb. 10) mag uns die Bestandteile der abendländischen Basilika vergegenwärtigen; und die Innenansichten der Kirche Santa Maria Maggiore in Rom (Taf. 10a) und der nach dem Brande von 1823 hergestellten Paulskirche vor Rom (Taf. 12c) mögen uns die Gesamtwirkung ihres inneren Aufbaues veranschaulichen. Ist auch die christliche Basilika im Osten früher ausgebildet worden als in Rom, so halten wir uns doch zunächst an die römischen Kirchen dieser Art, die uns am leichtesten zugänglich sind.

Zwei Haupträume erforderte die christliche Kirche: den großen Versammlungssaal der Gemeinde und, dessen Eingang gegenüber, den Altarraum, von dem aus die Priester die gottesdienstlichen Handlungen vollzogen und leiteten. Als äußerer Vorhof (Atrium) und innere Vorhalle (Narthex) treten Räume hinzu, die für die büßenden und die noch lernenden Bekehrten bestimmt waren. Der viereckige Vorhof (A) ist an den Innenseiten seiner Umfassungsmauern von Säulengängen mit einwärts geneigtem Dache umgeben; in seiner Mitte steht der Reinigungsbrunnen (b). Die dem Osten unentbehrliche innere Vorhalle fehlt den

a Das Innere der Kirche Santa Maria Maggiore in Rom.
Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

b Das Innere der Kirche Santo Stefano Rotondo in Rom.
Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

a Die Hinterkirche von San Lorenzo vor der Stadt Rom.
Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

b Die Basilika von Tebessa.
Nach O. Wulff, „Altchristliche und byzantinische Kunst".

römischen Kirchen. Vom Vorhof führt eine mittlere Haupttür, der seitliche Nebentüren entsprechen können, in die große rechteckige Versammlungshalle der Gemeinde (B), die in ihrer Längenrichtung durch zwei oder vier Stützenreihen in drei oder fünf Schiffe geteilt zu sein pflegt. Das Mittelschiff hat oft die doppelte Breite und Höhe der Seitenschiffe. Die Säulen sind durch gerades Gebälk, wie in Santa Maria Maggiore, oder durch Bogen, wie in der Paulskirche, miteinander verbunden. Die mittleren Säulenreihen tragen die von Fenstern durchbrochene Obermauer, an die sich die Pultdächer der Seitenschiffe lehnen, während ein sattelförmiges Ziegel- oder Schindeldach mit flachen Endgiebeln das Mittelschiff bedeckt. Von innen ist der hölzerne Dachstuhl in der hellenistisch-römischen Welt ursprünglich durch eine flache Felderdecke verhüllt, später aus Sparsamkeit manchmal offen gelassen, im eigentlichen Osten aber oft genug durch ein steinernes Tonnengewölbe ersetzt. Manchmal beginnt die Obermauer jedoch auch erst über einem zweiten Säulenstockwerk, mit dessen Halle sich die, im Abendlande seltenen, Emporen genannten Obergeschosse der Seitenschiffe öffnen (Taf. 11a).

Der Altarraum (Presbyterium), zu dem einige Stufen vom Mittelschiff emporführten, bestand ursprünglich nur aus der Halbrundnische (Apsis, Tribuna; C) an der Schlußwand der Kirche. Dem Halbrund schmiegten die Priesterbänke sich an, in deren Mitte sich der Sessel des Bischofs erhob. Vor der Nische stand der Altar, der heilige Tisch, unter dem die unterirdische Grabkammer (Confessio, später Krypta) des Märtyrers lag, dem die Kirche geweiht war. Als sich das Bedürfnis nach einer Erweiterung des Priesterraumes herausstellte, schob man, wenigstens in Rom, aber auch hier und da in Vorderasien, zwischen die Nische und das Langhaus ein Querhaus oder Querschiff (D), das anfangs gar nicht oder nur wenig über die Langseiten der Kirche hinausragte. Der Bogen, der das Langhaus von dem Querhaus scheidet, heißt der Triumphbogen. Über dem Altar erhob sich auf vier Säulen ein steinerner Baldachin (Ciborium). Die Tischgestalt des Altars aber verwandelte sich in eine Schreinform, als das unterirdische Märtyrergrab durch einen Reliquienkasten zu ebener Erde ersetzt wurde. Im Osten treten als Nebenräume zu beiden Seiten der Apsis das Diakonikon, der Priesterraum, und die Prothesis, die Gerätekammer, hinzu. Zur Erläuterung des künstlerischen Eindruckes der altchristlichen Säulenbasilika betont die Schule Schmarsows die rhythmische Bewegung der Säulenreihen auf die Altarnische zu, während Cohn-Wiener gerade die ruhige Geschlossenheit des Eindruckes hervorhebt. Jeder hat recht, sich mit seiner eigenen Empfindung auseinanderzusetzen; aber allgemeingültige künstlerische Begriffe durch Worte zu schaffen, ist schwer.

Ein reicher malerischer Mosaikschmuck bedeckte die Apsis, den Triumphbogen und die in früherer Zeit auch wohl mit Marmor getäfelten Oberwände des Mittelschiffes. Die Apsisgemälde nahmen schon die Blicke der Eintretenden gefangen. Die Richtung zum Heiligsten beherrschte den Gesamteindruck. So bildete das Innere der christlichen Basilika ein groß und klar gegliedertes Ganzes, das, freilich noch etwas spröde und unorganisch in seinen Übergängen und willkürlich in seinen Verhältnissen, gerade durch die Farbenglut seiner Mosaikgemälde stimmungsvoll zusammengehalten wurde; und bezeichnete dieser Kirchenraum den glänzendsten gleichzeitigen heidnischen Bauten, wie der gewölbten Marktbasilika des Maxentius (Bd. 1, S. 429 und 483), gegenüber auch zunächst einen künstlerischen Rückschritt, so barg er doch alle Keime in sich, aus denen die Wunder der mittelalterlichen Baukunst entsprossen.

Schlicht und schmucklos entsprach der äußere Aufbau der christlichen Basilika ihrem Inneren. Die Giebelfassade verriet den Querschnitt. Die Bedachung trug ihre Zweckmäßigkeit nüchtern zur Schau. Einfache, zahnschnittartige Simse unter dem Dache, in freien Lagen

wohl auch vorspringende Mauerstreifen (Lisenen) zur Gliederung der Flächen bildeten oft den einzigen Schmuck des Äußeren der abendländischen Backsteinbasiliken. Die Türme, die sich erst ganz am Ende dieses Zeitraums einstellten, und die Taufräume (Baptisterien), die in der Regel zentral, rund oder achteckig, gebildet waren, pflegten getrennt neben den Kirchen zu stehen. Erst der mittelalterliche Kirchenbau gestaltete die umgewandelte abendländische Basilika nach dem Vorbild ihrer von Anfang an reicher gegliederten kleinasiatischen und syrischen Schwestern auch für den äußeren Anblick zu einem mächtigen organischen Ganzen.

Daß die altchristliche Basilika aus der antiken Baukunst hervorgewachsen, ist klar. Eine der bekanntesten akademischen Doktorfragen aber lautet, aus welchen besonderen hellenistisch-römischen Gebäuden sie sich entwickelt habe. Dürfen wir mit älteren und jüngeren Forschern die Marktbasiliken oder die Privatbasiliken oder die Lehrsäle für ihre Vorbilder halten? Sollen wir mit de Rossi und Kraus annehmen, daß die heidnischen Basilikahallen sich mit den christlichen Zömeterialzellen (S. 9) zu den christlichen Basiliken verbunden haben? Haben Dehio und Viktor Schultze den Beweis erbracht, daß die Kirchen unmittelbar aus den Wohnräumen des altrömischen Hauses entstanden sind? Überzeugender schon klingt Holtzingers Erklärung, der die Schöpfer der christlichen Basilika „Eklektiker" nennt, die aus dem reichen Vorrat antiker Bauten das Zweckentsprechendste ausgewählt und zu einem harmonischen Ganzen aneinandergepaßt haben. Man denke doch an den Grundriß der Maxentius-Basilika (Bd. 1, S. 479); man denke an den flachgedeckten Säulensaal der altägyptischen Tempel, der durch die Fenster der Oberwände seines erhöhten Mittelschiffes erleuchtet wurde (Bd. 1, S. 89); aber man denke auch an jenen Kabirentempel auf Samothrake (Bd. 1, S. 396 und 399), der mit seiner Vorhalle, seinem dreischiffigen Langhaus und seinem säulenlosen Raume vor der runden Schlußnische schon nahezu alle Bestandteile der Langkirchen enthielt. Aber die christliche Basilika bildet doch eine zu überzeugende innerliche Einheit, um schlechthin „eklektisch" genannt zu werden. Daß die Privatbasiliken der Wohnbauten reicher Christen mit am frühesten als Gemeindesäle benutzt wurden, beweist nicht, daß nur sie, wie neuere Forscher meinen, den Kirchen Namen und Gestalt gegeben. Am Ende behält, worauf auch Witting hinauskommt, doch der alte Zestermann recht, der schon 1847 den Satz verteidigte, nur der Name der christlichen Basilika sei den alten Markt- und Gerichtshallen entlehnt, sie selbst sei eine neue, unmittelbar dem Bedürfnis der Gemeinden entsprungene

Abb. 11. Das Grabmal Theoderichs zu Ravenna in jetziger Gestalt, Westseite. Nach Bruno Schulz, „Das Grabmal des Theoderich zu Ravenna". (Zu S. 26.)

Schöpfung der altchristlichen Baumeister. L. v. Sybels Auffassung, daß die christliche Basilika eben nur eine besondere Art der antiken Basilika sei, und die ähnliche, von Riegl verteidigte Ansicht widersprechen der verständigen Meinung Zestermanns nur scheinbar. Die Langkirchen erstreckten sich, von örtlich bedingten Ausnahmen abgesehen, in westöstlicher Richtung. Die Sitte, hierbei die Gemeinde ihr Antlitz dem heiligen Osten zuwenden, die Priester nach Westen schauen zu lassen, aber wurde erst in nachkonstantinischer Zeit zur Regel.

Mannigfaltiger als die Langkirchen sind die Zentralkirchen der Frühzeit gestaltet, rund, viereckig, achteckig, zehneckig oder kreuzförmig; unmittelbarer als die Langkirchen lassen sie sich dementsprechend auch an heidnische Vorbilder anknüpfen, wie sie im römischen Palast-, Thermen- und Tempelbau am zahlreichsten erhalten sind, aber im hellenistischen und im ferneren Osten noch weiter verbreitet waren als in Rom. Schon das Zehneck des sogenannten Tempels der Minerva Medica zu Rom (Bd. 1, S. 482 und 486) steht im Übergang zu den kunstvollsten christlichen Zentralbauten mit inneren Umgängen. In der Verschiedenheit ihrer Überkuppelung von dem einfachen Auflagern der runden Kuppel auf runden Umfassungsmauern bis zu der von vier durch Rundbogen verbundenen Mittelstützen getragenen, durch Nischen und schließlich durch sphärische Zwickel (Bd. 1, S. 485 und 486) mit dem Viereck verbundenen Kuppel spielt sich ein gutes Stück baulicher Entwickelungsgeschichte ab. Die Einwölbung der Decken und die Überkuppelung der Mitte sind natürliche Begleiterscheinungen des Zentralbaues, der im Abendlande allerdings anfangs nur für Tauf-, Grab- und Gedächtniskirchen verwandt wurde, im Osten aber, der alten Heimat des Kuppelbaues, schon früh zu großen Kirchenbauten führte, die auf das Abendland zurückwirken mußten. Besonders fruchtbar für die Weiterentwickelung des Kirchenbaues aber wurde, wie wir sehen werden, das System der Kuppelbasiliken des Ostens, das den Langbau harmonisch mit dem Zentralbau zu verschmelzen verstand.

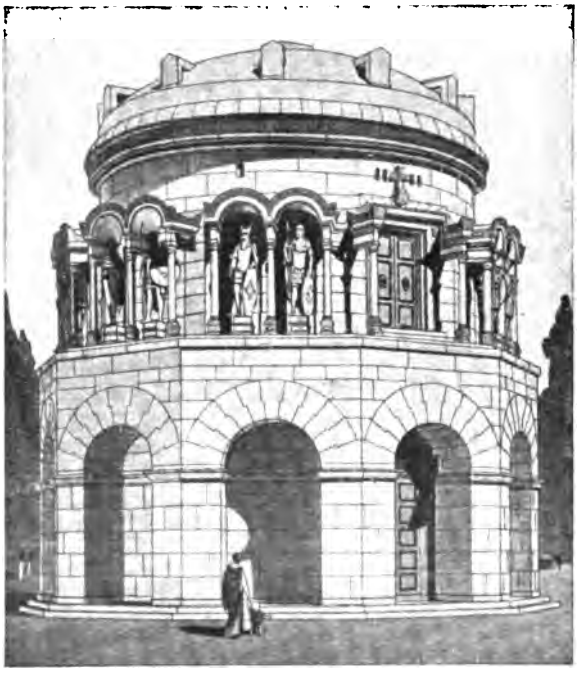


Abb. 12. Das Grabmal Theoderichs zu Ravenna, Rekonstruktion. Nach Bruno Schulz a. a. O. (Zu S. 26.)

Nach dem Siege der Kirche wurden zunächst die unterirdischen Grabkammern reicher ausgestattet und die oberirdischen Gräberstraßen in manchen Gegenden zu baugeschichtlich lehrreichen Totenstädten ausgebildet. In den römischen Friedhöfen mehrten sich jetzt jene Grabkammern, die mit ihren halbrunden Apsisabschlüssen und ihren Schiffe bildenden Stützenreihen mit mehr oder weniger Recht geradezu als Zömeterialbasiliken bezeichnet werden. Die „Basilika der hl. Nereus und Achilleus" in den Domitillakatakomben z. B. ist eine wirkliche dreischiffige

Basilika, von deren korinthisierenden Säulen acht wieder aufgerichtet sind. Ein Querschiff fehlt, aber mächtig wölbt sich die Halbrundnische an ihrer Schlußwand. Die geräumigste aller unterirdischen „Kirchen" Roms ist die Basilika über der Gruft des hl. Hermes an der alten Via Salaria. Ganze oberirdische Totenstädte dieser Zeit haben sich in Kleinasien, Syrien, Ägypten und Nordafrika erhalten. An der felsigen Südküste Kleinasiens, namentlich Kilikiens, dehnen sich neben den heidnischen auch christliche Gräberfelder aus, deren nicht vom Boden losgelöste Steinsärge mit ihren sattelförmigen, akroteriengeschmückten Deckeln noch immer an die Häuser der Lebenden anknüpfen. In Termessos und Myra finden sich oberirdische Grabkammern mit Wandnischen, deren Vorfahren als Vorbilder aller Arkosolgräber (S. 7) erscheinen. In Syrien erinnert der zweistöckige Säulenbau zu Haß mit seiner lastenden Dachpyramide noch an das Mausoleum zu Halikarnaß. Kuppelgrabbauten stehen z. B. in El Barah und in Dana. Zu den ausgedehnten christlichen Totenfeldern Ägyptens gehören zunächst die beiden von Kaufmann aufgedeckten Nekropolen der Stadt des heiligen Menas, des altchristlichen Lourdes, in der Mareotischen Wüste. Die großartigste christliche Totenstadt Ägyptens aber, die, oft vom Wüstensande verweht, immer wieder ausgegraben wird, ist El Baguat bei El Kargeh in der großen Oase der Libyschen Wüste. „Ein altchristliches Pompeji" nennt Kaufmann sie. An 200 oberirdische, würfelförmige, rechteckige, runde und achteckige, gekuppelte oder flach gedeckte Grabbauten bilden hier lange Straßen und Gäßchen. Im westlicheren Nordafrika lehnen sich in Tipasa stattliche Arkosolgräber an die kreisrunde Friedhofsmauer an. Kleeblattförmige Nischenzellen (cellae trichorae), wie auf dem Calixtus-Friedhof in Rom (S. 9), stehen in Agemuni, Ubbekar, in Sidi Mohammed und in der Umgegend von Karthago. Ein großer achtseitiger Kuppelbau erhebt sich in Ménerville, ein mächtiger Rundbau mit innerer Stützenreihe auf dem Ostfriedhof zu Tipasa.

Der ähnliche, reicher gestaltete Rundbau in Rom, den wir unter den Kirchen (S. 28) als Santa Costanza kennen lernen werden, war ursprünglich der Grabbau, den Kaiser Konstantin gegen 360 für seine Schwester errichtete. Am Ende dieser Reihe aber steht das vielbesprochene Grabmal des Ostgotenherrschers Theoderich, unseres „Dietrich von Bern", zu Ravenna. Als „echt syrisches Grabhaus auf italischem Boden" bezeichnet Wulff es (Abb. 11 und 12). Über seine baugeschichtliche Stellung ist jedoch vielfach gestritten worden. Einige Forscher wollten den Bau, da er eben für den Ostgotenkönig errichtet worden, für die germanische Kunstgeschichte retten. Nach Essenwein haben sich namentlich Durm, Haupt, Br. Schulz und Corr. Ricci mit ihm beschäftigt. Es ist ein Zentralbau ausgeprägtester Art. Die Treppen und das Geländer des Umganges über dem Erdgeschoß sind Zutaten des 18. Jahrhunderts. Das Erdgeschoß ist von außen zehnseitig und mit Rundbogennischen geschmückt, von innen kreuzförmig. Das eingezogene runde Obergeschoß zeigt in seiner unteren Hälfte Reste einer reicheren Bogennischenverzierung, die sich nach Schulz bis an den Rand des vortretenden Erdgeschosses erstreckte. Der obere Teil des Erdgeschosses blieb glatt zylindrisch; auf das friesartige Kranzgesims mit vorspringenden Rändern legt sich als Dach die mächtige, aus einem Stein gehauene Rundkuppel. Daß der Bau als solcher keine germanischen, sondern nur orientalische Vorbilder hatte, bedarf keines Beweises. Ob sich nicht aber in der mächtigen, an uralte Dolmen (Bd. 1, S. 23) erinnernden monolithen Kuppeldecke und in dem vielbesprochenen, die frühgermanische Fibelkunst kennzeichnenden (Bd. 2, S. 107 und 108), von einigen als verderbtes lesbisches Kyma (Bd. 1, S. 224) aufgefaßten Zangen- oder Scherenornament des Simsfrieses ein Stück germanischen Kunstempfindens des ostgotischen Bauherrn ausspricht, möchten wir doch nicht schlechthin

a Mosaik vom Triumphbogen der Kirche San Paolo fuori le mura zu Rom.
Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

b Arkadensarkophag des Laterans.
Nach O. Wulff, „Altchristliche und byzantinische Kunst" in F. Burgers „Handbuch".

c Das Innere der Paulskirche vor der Stadt Rom.
Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

a Das Innere von Santa Sabina in Rom. *Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.*

b Das Innere der Geburtskirche zu Bethlehem.
Nach O. Wulff, „Altchristliche und byzantinische Kunst" in F. Burgers „Handbuch".

verneinen. Daß dieses Ornament mit dem uralten „Scheibendreieck" der altägyptischen Kunst zusammenhängt, wie Händel ausführlich dargetan hat, braucht deshalb nicht geleugnet zu werden.

Gleich Kaiser Konstantin der Große ließ es sich natürlich angelegen sein, in beiden Hälften seines christlichen Weltreiches dem neuen Glauben prächtige öffentliche Gotteshäuser zu errichten. Wenden wir uns zunächst dem Osten zu, so treffen wir die besterhaltene aller konstantinischen Basiliken in der Geburtskirche zu Bethlehem, die R. Weir, Schultz und E. Weigand ausführlich besprochen haben. Es ist eine fünfschiffige Basilika mit dreichörigem, kleeblattförmigem Abschluß. Die 40 stämmigen, weißgeäderten, rötlichen Kalksteinsäulen des Langhauses (Taf. 13b), deren Kapitelle mit dem Monogramm Christi (S. 50) noch korinthisch dreinblicken, sind durch gerades Gebälk verbunden. Nur wenig Überbleibsel haben sich von der ursprünglichen Anlage der Todes- oder Grabeskirche des Heilandes in Jerusalem erhalten, die 336 geweiht wurde. Von den vielen Herstellungsversuchen müssen die von Heisenberg, von Wilson und von Vincent hervorgehoben werden. Die Todeskirche (Martyrion) war eine prächtige fünfschiffige Basilika ohne Querschiff, aber mit Vorhof, Vorhalle und geräumigem rückwärtigen Säulenhof, in dem sich der großartige Rundbau der eigentlichen Grabeskirche erhob, die auch als Auferstehungskirche (Anastasis) bezeichnet wird. Die Reste der alten Rundkirche, die in den späteren umfangreichen Neubauten erhalten sind, hat Strzygowski veröffentlicht. Ihre reichen Kranz- und Zwischengesimse, in denen neben Perlschnüren üppige Akanthusranken herrschen, erinnern an die Ziermuster von Baalbek und Palmyra (Bd. 1, S. 485—486). Nur geringe Grundmauern sind von der konstantinischen dreischiffigen Ölbergs- (Eleona-) Basilika und dem gleichzeitigen Rundbau der Himmelfahrtskirche am Ölberg zu Jerusalem wieder aufgedeckt worden. Nur dem Namen nach, aus alten Beschreibungen oder aus wenigen Überbleibseln kennen wir die großen konstantinischen Basiliken von Tyrus (314), von Baalbek, von Edessa (313—324) und von Nikomedia, die berühmte Achteckkirche zu Antiochia, die Birnbaum überzeugend herzustellen versucht hat, und den nicht minder bekannten Rundbau der Dreifaltigkeitskirche zu Nicäa, in der 325 das erste Kirchenkonzil abgehalten wurde.

Von Konstantins prächtiger, in Goldglanz gehüllter Grabkirche, der berühmten Apostelkirche in seiner Hauptstadt am Bosporus, hat sich eine alte Beschreibung erhalten, nach der man früher eine Zentralkirche in Gestalt eines gleichschenkeligen griechischen Kreuzes in ihr vermutete, während sie nach richtiger Auslegung als Säulen- und Emporenbasilika in Gestalt eines lateinischen Kreuzes erscheint, dessen langer Arm das westliche Langhaus bildete. Neben ihr lag das Mausoleum des Kaisers, das natürlich ein Zentralbau, wahrscheinlich ein Rundbau mit kreuzförmigem Inneren war. Wie die konstantinische und ihre Nachfolgerin, die justinianische Apostelkirche ist auch die alte, konstantinische Sophienkirche in Konstantinopel längst vom Erdboden verschwunden; und auch die konstantinischen Teile der als Zeughaus erhaltenen Irenenkirche zu Konstantinopel, deren Baugeschichte W. S. George geschrieben hat, aus ihrer jetzigen justinianischen Gestalt herauszuschälen, ist kaum noch möglich.

Daß Konstantin auch seine alte Hauptstadt am Tiber nicht vernachlässigte, versteht sich von selbst. In Rom, wo Säulen und Gebälkstücke fast ausschließlich älteren heidnischen Gebäuden entnommen wurden, werden zunächst die drei großen fünfschiffigen Basiliken auf ihn zurückgeführt. Die alte, erst zu Anfang des 16. Jahrhunderts durch den heute berühmten Prachtbau ersetzte Peterskirche war die römische Normalbasilika (vgl. S. 22). Die korinthischen Granit- und Marmorsäulen des Langhauses waren im Mittelschiff durch gerades Gebälk, in den Seitenschiffen durch Bogenschlag verbunden; zwei gewaltige ionische Säulen aber trugen

den Triumphbogen, der das Langhaus vom Querhaus trennte. Die Paulskirche vor der Stadt hatte Konstantin allerdings nur dreischiffig angelegt; aber noch im 4. Jahrhundert entstand der glänzende fünfschiffige Neubau, der nach dem Brande von 1823 im alten Stil wieder aufgerichtet wurde. Sein Hauptunterschied von der Peterskirche bestand darin, daß auch im Mittelschiff Rundbogen von Säule zu Säule geschlagen waren (Taf. 12c). Von der alten fünfschiffigen Lateransbasilika endlich hat sich nur der Grundriß in seiner alten Gestalt erhalten. Von den dreischiffigen Basiliken Roms, die auf Konstantins Zeit zurückgehen, ist Santa Pudenziana gegen Ende des 4. Jahrhunderts, Santa Croce in Gerusalemme wiederholt umgebaut, gehören San Lorenzo und Sant' Agnese fuori le mura, die sich vor den Toren der Stadt in malerischer Verlassenheit über heiligen Gräbern erheben, zu den Kirchen, von deren ursprünglicher Anlage sich überhaupt nichts erhalten hat. Die jetzige Hinterkirche von

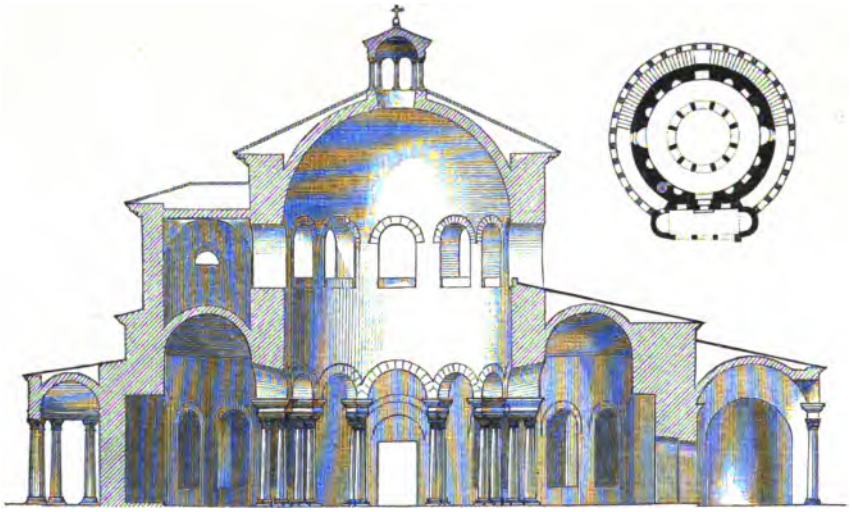


Abb. 13. Durchschnitt und Grundriß von Santa Costanza in Rom. Nach H. Holtzinger in Durms „Handbuch der Architektur".

San Lorenzo gehört dem Ende des sechsten, Sant' Agnese in ihrer jetzigen Gestalt dem Anfang des 7. Jahrhunderts an. In beiden Bauten machen sich eine Reihe östlicher Besonderheiten geltend. Hier wie dort wurden die Seitenschiffe mit Obergalerien (Emporen) ausgestattet, die sich (Taf. 11a) mit kleineren, durch Bogen verbundenen Säulen aufs Mittelschiff öffnen; hier wie dort schiebt sich zwischen die korinthischen Kapitelle dieser oberen Säulen und die Bogenansätze als besonderes Glied jener „Polsterstein" oder „Kämpfer" ein, der sich allen anderen Ansichten zum Trotz als ein Erzeugnis der östlichen Kunst behauptet; und hier wie dort sind einzelne der neuen Säulen der Obergalerie mit Spiralfurchen umzogen, wie sie in Rom früher an Baldachin- und Sarkophagsäulen als in der großen Steinbaukunst erscheinen. Gerade diese bauliche Weiterentwickelung im byzantinischen Sinne aber verleiht den Kirchen San Lorenzo und Sant' Agnese fuori le mura eine besondere kunstgeschichtliche Bedeutung.

Von römischen Zentralkirchen aus der Zeit Konstantins kommen als Rundbauten die Grabkirche der Mutter des Kaisers, das Mausoleum der hl. Helena, und die seiner Töchter, Santa Costanza, kommt als Achteckbau die ursprüngliche Taufkirche Roms, San Giovanni in Fonte beim Lateran, in Betracht. Die Ruine des Mausoleums der hl. Helena hat sich als „Torre

Pignattara" an der alten Via Labicana erhalten. Santa Costanza, ursprünglich als Grabkirche der Schwester des Kaisers erbaut, später, wie Michel gezeigt, vorübergehend als Taufkirche benutzt, war schon 354 das Mausoleum der Töchter Konstantins. Der hohe, zylindrische, von Fenstern durchbrochene Mittelbau (Abb. 13), dessen von außen in einem Zeltdach versteckte Kuppel sich inwendig als Halbkugel wölbt, wird von zwölf ringförmig angeordneten, über Gebälkausschnitten durch Bogen verbundenen Säulenpaaren getragen. Der mit Tonnengewölben bedeckte Umgang vollendet den Eindruck edler, ruhiger Raumgestaltung. Im Achteck des Baptisteriums am Lateran aber umstehen acht glatte Porphyrsäulen mit verschieden gestalteten Kapitellen das mächtige, in die Mitte des Fußbodens vertiefte Taufbecken. Doch stammt hier wohl nur noch der Grundriß aus konstantinischer Zeit. Schlicht, ernst und doch prächtig tritt uns die Kirchenbaukunst Konstantins aus allen Schriftquellen und allen erhaltenen Resten entgegen.

Außerordentlich zahlreich sind die altchristlichen Kirchen der nachkonstantinischen Jahrhunderte, die sich im Morgenland wie im Abendland der vom Mittelmeer bespülten Welt teils in Trümmern, teils in leidlicher Erhaltung in unsere Zeit herübergerettet haben; und eifrig ist die Forschung bemüht, uns mit den Schätzen und Resten dieser Kunstwelt bekannt zu machen. Dem groß angelegten, doch nur noch mit Vorsicht benutzbaren Werke von Hübsch reiht sich fürs Abendland z. B. die wichtige Veröffentlichung von Dehio und von Bezold an, während die Sonderarbeiten Texiers, Woods, Wulffs, Salzenbergs, v. Quasts, de Vogüés, Butlers, Strzygowskis, Gurlitts, Kaufmanns, Gsells und anderer uns mit den christlichen Bauwerken Kleinasiens, Konstantinopels, Ravennas, Syriens und Ägyptens bekannt machen.

Ein Hauptsitz frühen Christentums war Ägypten, eine Hauptstätte frühchristlicher Gelehrsamkeit seine Hauptstadt Alexandrien. Vor allem aber waren die christlichen Ägypter, deren Namen die Araber später in den der Kopten verhunzten, die Träger der Weltflucht-Stimmungen. Das Niltal wurde zum Mutterboden der Einsiedeleien und Klöster.

Von den frühen Basiliken Ägyptens, unter denen die Markuskirche in Alexandrien herrlich hervorstrahlte, hat sich nichts erhalten. In der Nähe Alexandriens aber ist durch die Ausgrabungen C. M. Kaufmanns seit 1905 jene Marmorstadt des ägyptischen Nationalheiligen Menas, Karm Abu Mina, mit ihren Heilbadanlagen und Herbergen, ihren Grüften und Kirchenbauten in überraschendem Glanze dem Wüstensande wieder entstiegen. Die bewegliche Ausbeute der Ausgrabungen ist teils den ägyptischen Sammlungen, teils dem städtischen Museum in Frankfurt a. M. einverleibt worden. Die Kirche über der Gruft des 296 hingerichteten Heiligen gehört dem 4., die Hauptbauten der Stadt gehören dem 5. und 6. Jahrhundert an. Die Gruftkirche war eine dreischiffige Basilika ohne Querschiff mit hervortretender halbrunder Hauptapsis. Das Baptisterium vor ihrem westlichen Haupteingang ging inwendig durch Abschneidung der mit Rundnischen gefüllten Ecken seines Grundquadrats ins Achteck über. Der Erweiterungsbau der „Arkadiusbasilika" (um 400) ist das Muster einer geräumigen dreischiffigen, T förmigen Basilika, deren Dach von 54 Marmorsäulen mit fein und scharf geschnittenen Akanthusblättern getragen wurde. Zu den Heilbadanlagen, deren Hauptbau kleeblattförmig als cella trichora (S. 9) abschloß, gehörte die dreischiffige Bad-Basilika, deren Schmalseiten in halbrunde Apsiden auslaufen.

Die eigentlichen koptischen Kirchen, deren Trümmer weite Strecken Ägyptens bedecken, sind meist breit und kurz gehaltene Basiliken, die sich nach Butler oft durch Kuppeln oder Halbkuppeln über ihren Altären auszeichnen, im übrigen aber nach Gayet ihr Äußeres möglichst

geradlinig zuzustutzen und ihre Bogen zu überhöhen oder zu brechen lieben. Neuerdings hat Somers Clarke sie eingehend behandelt. Die meisten von ihnen sind dreischiffige Säulenbasiliken mit eingebauter, d. h. nach außen nicht hervortretender Apsis, und mit Emporen, aber ohne Querschiff. In Alt-Kairo gehört Mâri Girgis, die Georgskirche, deren Priesternische mit Halbkreisstufen versehen ist, zu den ältesten, stammt die Kirche El Mo'allaka, die jetzt, glänzend hergestellt, als fünfschiffiger Neubau erscheint, ursprünglich aus dem 6. Jahrhundert, zeigt aber auch die etwas spätere dreischiffige Anlage der Sergius-Basilika (Abu Serge) die meisten Eigenschaften der ausgebildeten koptischen Kirchen.

Unter den berühmten Einsiedeleien und Klöstern, die seit dem 4. Jahrhundert im Natrontale Unterägyptens entstanden, ist das Syrerkloster (Dêr-es-Surjân) hervorzuheben, in dessen Basilika der dreichörige Altarraum, wie in der Geburtskirche zu Bethlehem, seine Kleeblattform durch die halbrund hervortretende Hauptapsis in Verbindung mit den halbrund endenden Querschiffarmen erhält. Unter den nicht minder berühmten Klosteranlagen Mittelägyptens gehören zu den ältesten das „Weiße Kloster" (Der el Abjada oder Der Anba Schenuda), das sich festungsartig, aus weißem Kalkstein errichtet, bei Sohâg erhebt, und das benachbarte „rote Kloster", das aus Rohziegelbau gemauert ist. Beide enthalten gleichartige dreischiffige Basiliken, deren Altarraum eine rechteckig umbaute kleeblattförmige „Cella trichora" für sich bildet. Bemerkenswert ist, daß das Eingangstor und die Umfassungsmauer des „weißen Klosters" mit der altägyptischen Hohlkehle bekrönt sind. Die Zieraten der Steinschranken, der Sarkophagdeckel und des Holz- und Gitterwerkes der koptischen Kirchen sind freilich immer noch hellenistischem Boden entsprossen, zeigen aber hier und da (Abb. 14) den Übergang zu jener flächig geometrischen Stilisierung der Pflanzenmotive, die der Orient bevorzugte.

Abb. 14. Bruchstück eines koptischen Sarkophagdeckels im Museum zu Gîse. Nach A. Riegl, „Koptische Kunst", in der „Byzantinischen Zeitschrift" 1893.

Auch in den westlicheren Gebieten Nordafrikas, in denen das Christentum früh Fuß gefaßt hatte, entsprossen zahlreiche Gotteshäuser des neuen Glaubens dem von alter Gesittung vorbereiteten Boden. Namentlich die altchristlichen Kirchen des heutigen Algeriens und Tunesiens sind von der neueren Forschung, die Gsell zusammengefaßt hat, neu untersucht worden. In ihrer Gesamtheit bestätigen gerade die nordafrikanischen Basiliken durch ihre mannigfachen Abweichungen von dem Normaltypus der Basilika, daß es nicht richtig sein kann, alle Kirchenbauten dieser Art von einer einzigen Gebäudeklasse abzuleiten. Einigen Basiliken, wie denen zu Haidra und zu Dschemila, fehlt die Apsis; ihr Presbyterium bildet ein glattes Rechteck; das Querschiff fehlt fast allen. Die fünfschiffige Basilika zu Orléansville in Algerien (Abb. 15), die schon 325 errichtet worden, zeigte an ihrer östlichen Schmalseite die angebaute Halbkreisapsis noch ohne die Nebenräume, erhielt aber später, 475, über dem Grabe des hl. Reparatus eine westliche Gegenapsis, die ihr dann ihren besonderen Charakter verlieh. Westliche Gegenapsiden zeigen auch die Basiliken zu Thelepte und zu Matifu. Die große, von Klosterzellen umbaute Basilika von Tebessa, deren Ruinen schon Wieland

eingehend geschildert hatte (Taf. 11b), ist mit ihrer Vorhalle, zu der Treppen emporführen, ihrem vierseitigen, von Säulenhallen umgebenen Vorhof, ihrem Langhaus, dessen drei Schiffe durch korinthisierende und ionisierende Säulen vor Pfeilern gebildet werden, und ihrer eingebauten Halbrundnische zwischen Prothesis und Diakonikon das Muster einer ausgebildeten dreischiffigen nordafrikanischen Basilika. Die in ihr gefundenen Werkstücke (Abb. 16) zeigen neben antikisierenden Fischen griechische Blattmotive, die bereits zu Wirbelornamenten umgebildet worden. Eine Besonderheit Nordafrikas scheinen aber auch die mehr als fünfschiffigen Basiliken zu sein. Siebenschiffig ist z. B. die Basilika von Matifu, neunschiffig die von Damus el Carità, deren Langhaus in seiner Mitte von einem Querschiff durchschnitten wird.

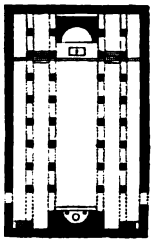


Abb. 15. Grundriß der Basilika zu Orléansville in Algier. Nach H. Holtzinger, „Die altchristliche und byzantinische Baukunst", in Durms „Handbuch der Architektur".

Von den stattlichen Kirchen, die auch in nachkonstantinischer Zeit noch im Heiligen Lande selbst errichtet wurden, sei zunächst nur die Pfeilerbasilika des Theodosiusklosters hervorgehoben, deren Altarraum wieder den kleeblattförmigen Abschluß zeigt. Weigand, der sie ausführlich untersucht hat, schreibt ihre korinthisierenden Kapitelle der Mitte des 5., ihre zweiteiligen, unten korbartig umflochtenen „Korbkapitelle" dem Anfang des 6. Jahrhunderts zu. Im Ostjordanland weist das Trümmerfeld von Gerasa (Dscherasch) die Überreste von sieben christlichen Basiliken auf, deren Mittelschiff zum Teil durch die Säulen der großen heidnischen Säulenstraße (Bd. 1, S. 486) gebildet wurden, die die Stadt des alten Sonnentempels schnurgerade durchschnitt. In Madaba sind sogar die Spuren von acht Basiliken und einer Rundkirche erhalten. Den Fußboden der Basilika des 5. oder 6. Jahrhunderts, über der sich jetzt eine griechische Kirche erhebt, bildete eine große Mosaikkarte von Palästina, deren Reste Palmer und Guthe in Farbentafeln herausgegeben haben; und in vielfarbigem Mosaik prangten auch die Fußböden der dreischiffigen Säulenbasilika mit eingebauter Apsis im Süden der Stadt.

Eine einflußreiche Kunstwelt für sich, die schon de Vogüé entdeckt, Butler weiter durchforscht hat, bilden dann die zahlreichen Ruinenstätten des inneren und östlichen Syriens. Die altchristliche Kirchenbaukunst hat hier, durch den Mangel an Holz zum Steinbau gedrängt, eine Fülle eigenartiger Werke erzeugt. Die kleinen Städte, in denen die Kirchen dieser Art sich mehr oder minder gut erhalten haben, liegen seit dem ersten Anprall der Araber in Trümmern; keine späteren Zutaten haben hier daher das Bild der altchristlichen Baukunst verfälscht.

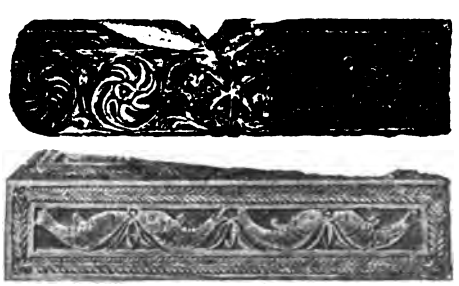


Abb. 16. Verzierte Werkstücke der Basilika zu Tebessa. Nach F. Wieland, „Ein Ausflug ins altchristliche Afrika".

Vielfach vorbildlich erscheint ein Bau, der in der Regel und wohl mit Recht der vorkonstantinischen Zeit und heidnischen Händen zugeschrieben wird, wenigstens frageweise aber doch von einigen Forschern, wie von Corn. Gurlitt, für eine christliche Kirche des 5. Jahrhunderts gehalten wird: das sogenannte Prätorium von Mus Mije. Eine vornehme sechssäulige Vorhalle führt in einen Raum quadratischen Grundrisses, dessen vier Mittelsäulen zwölf Wandsäulen entsprechen. Bogen verbinden die Säulen in beiden Richtungen. Die vier Mittelbogen trugen eine Flachkuppel. Die vier Kreuzflügel sind mit Tonnengewölben überdeckt, die die Kreuzform scharf betonen. Der

Vorhalle gegenüber liegt eine Rundnische zwischen zwei Viereckkammern. Ähnliche Anlagen zeigen noch späte byzantinische Kirchen. Auch hier sieht man, daß die Zentralbauten unmittelbarer als die Langbauten an antike Vorbilder anknüpfen.

Als kleinere Schwesterbauten der ausgebildeten Basiliken haben sich in diesen Gegenden besonders zahlreich die ungegliederten oder höchstens mit einer Apsis versehenen „Saalkirchen" erhalten, die bei rechteckigem Grundriß als kleine Gemeindekirchen, bei quadratischer Anlage als kleine Taufkirchen erscheinen. Innere, durch Gurtbogen verbundene Wandpfeiler stützen ihre flachen Decken. Neun Querbogen trug z. B. die langgestreckte, in ihrer ganzen Breite in ein Halbrund auslaufende Kirche des hl. Julianos in Um-Dschemal.

Die wirklichen Langkirchen im Basilikenstil, die auch in Syrien überwiegen, zeichnen sich hier durch ihr kräftiges, manchmal, wie zu Schakka, alles Holzwerk ausschließendes Steingefüge und dementsprechend durch ihre „konstruktive" Erscheinung aus, in welcher die durch den Aufbau bedingten Formen unverhüllt zutage treten. Ihnen fehlt das Querschiff, fehlen aber auch die Emporen. Selbständig gestaltete Säulen, deren Verbindung durch Rundbogen hergestellt wird, bilden anfangs die Regel. Die Deckung der Säulen durch geradliniges Gebälk, wie zu Beturfa, ist äußerst selten. Später wurden Pfeilerbasiliken, wie die zu Ruweha und zu Kalb-Luse, zur Regel. Die regelrechte halbrunde Apsis ist oft ins Gesamtrechteck des Grundrisses einbezogen, oft von Diakonikon und Prothesis (S. 23) begleitet, tritt aber seit dem 6. Jahrhundert, wie in Kalb-Luse, in vollem Halbrund nach außen hervor.

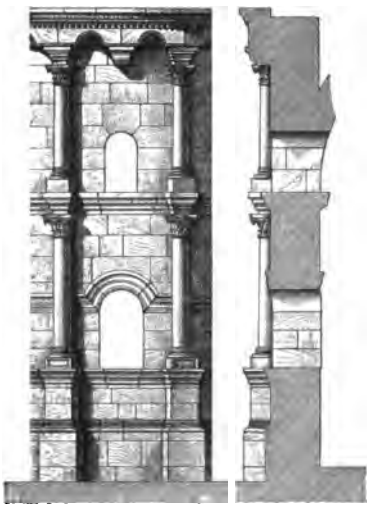


Abb. 17. Säulengalerien an der Apsis der Kirche zu Kalat-Siman in Syrien. Nach M. de Vogüé, „La Syrie Centrale".

Einige dieser syrischen Kirchen nehmen mittelalterliche Besonderheiten voraus: kleine, auf Kragsteine gestellte Säulengalerien erscheinen nicht nur in Kalb-Luse, in Turmanin und in Kalat-Siman als Deckbalkenträger an den inneren Oberwänden, sondern gliedern und beleben in Kalat-Siman und in Kalb-Luse auch die halbrunden Außenseiten der Altarnischen (Abb. 17). Besonders reich sind die Eingangsseiten der Kirchen zu Kalb-Luse und Turmanin (Abb. 18) gestaltet: über der offenen Vorhalle öffnet sich auch das Obergeschoß mit einer Säulenhalle (Loggia), die zwischen zwei Seitentürmen eingespannt erscheint. Es sind vierseitige Treppentürme, die, wenn sie auch den Mittelgiebel der Fassaden noch nicht überragen, doch die ersten organisch aus den Gebäuden hervorwachsenden Kirchtürme sind, die die Kunstgeschichte kennt.

Eine große Selbständigkeit zeigen auch die einzelnen Zierformen dieser syrischen Basiliken. Ansätze zu Bogenfriesen treten hier und da hervor. Die Hauptkapitelle sind so frei gebildet, daß sie oft nur mehr von ferne an die ionische oder die korinthische Ordnung erinnern. Die großen, wie vom Winde bewegten Blätter der Hauptkapitelle von Kalat-Siman zeigen kaum noch die Akanthusform. Die kräftige Akanthusranke mit unterdrückten Stengeln, mit blattartigen Blüten und mit radartigen Rosetten am Türsturz der Kirche zu El Bara (Abb. 19) aber befindet sich bereits auf dem Wege zur Schematisierung und Geometrisierung im byzantinischen Sinne.

Im Übergang zu den Zentralbauten Syriens steht die großartige Gesamtanlage der

Gedächtniskirche zu Kalat-Siman. Vier basilikenartige Bauten bilden, nach Ost, Nord, West und Süd gerichtet, die vier Flügel eines ins Achteck hinübergeleiteten Mittelvierecks, das der blaue Himmel überwölbt. In der Mitte stand die Säule des „Säulenheiligen" Simeon.

Von den Zentralbauten Syriens ist die Taufkirche zu Der Seta bei El Bara sechsseitig mit innerer Säulenstellung, die zu Kalat-Siman, deren Bestimmung als Baptisterium Prinz Johann Georg von Sachsen bezweifelt, vierseitig mit achtseitigem Kuppelunterbau. Eigentliche, quadratisch ummauerte Zentralkirchen sind die beiden ineinander übergehenden Bestandteile der nestorianischen Doppelkirche zu Amida, über die Strzygowski berichtet hat. In der größeren, westlichen Vorderkirche wird der Übergang zum Kuppelachteck durch acht Säulen und persische Eckni̇schen (Trompen) bewirkt. Zentralkirchen mit der Neigung, sich langhausartig auszudehnen, aber sind die Kathedrale zu Bosra und die Georgskirche zu Esra. Die Kathedrale von Bosra (Abb. 20) ist, wie ihre Inschrift besagt, 511—512 erbaut. Zwischen dem viereckigen Äußeren und dem kreisrunden Inneren vermitteln halbrunde Ecknischen. Auch die 515 vollendete Georgskirche zu Esra (Abb. 21) ist einem Quadrate eingefügt, dessen innere Ecken in halbrunde Nischen verwandelt sind; der Mittelraum ist hier jedoch achteckig, und acht durch Bogen verbundene Pfeiler tragen die hohe Kuppel. Zwischen dem Achteck und dem Kuppelrund aber vermitteln Teile eines Sechzehnecks, noch keine sphärischen Zwickel (Bd. 1, S. 485 und 486), wie sie demnächst Gemeingut des byzantinischen Kirchenbaues wurden. Beide Kirchen stehen durch ihre angebauten Altarräume im Übergang zum Langbau.

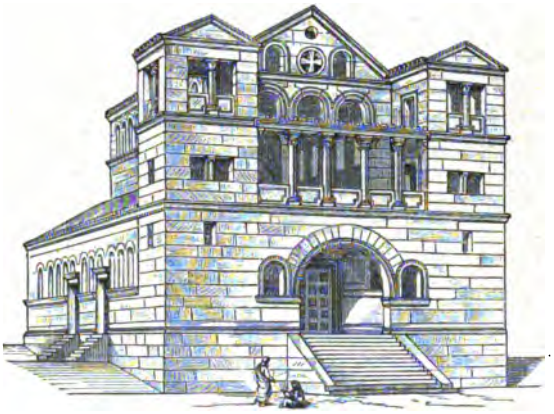


Abb. 18. Die Kirche zu Turmanin in Syrien. Nach M. de Vogüé a. a. O.

Im felsigen Berggelände des Hauran, südlich von Damaskus, erheben sich eine Reihe dreischiffiger Emporenkirchen, deren flache Steindecken, wie in jener einschiffigen Kirche zu Um-Dschemal (S. 32), auf Querbogengurten ruhen. Die dreischiffigen Pfeilerbasiliken dieser Art zu Tafka und zu Kanawat scheinen noch heidnischen Ursprunges zu sein. Eine 489 erbaute christliche Säulen- und Emporenbasilika mit dorisierenden und ionisierenden Säulen ist die von Um-is-Surab; und eine kräftige dreischiffige Säulenbasilika, deren zwölf Granitsäulen teils mit derben Korbkapitellen, teils mit unruhig bewegten Akanthuskapitellen ausgestattet sind, ist auch die Kirche des Katherinenklosters am Sinai, das Prinz Johann Georg von Sachsen anschaulich geschildert hat. Sie geht vielleicht auf Justinian selbst zurück. Dreischiffige Pfeilerbasiliken der gedachten Art, die bei gleicher Höhe ihrer Schiffe den Eindruck sogenannter „Hallenkirchen" mit verschiedener Apsisbildung machen, stehen z. B. in Um-Tadscheh, Um-il-Kuttab und Um-Dschemal. Fünfschiffig war nur die großartige Basilika zu Suweda. Weiter nördlich, in Nordmesopotamien, erscheint die von Sarre untersuchte Sergius-Basilika zu Rusapha (um 500) den Kirchen von Ruweha und Kalb-Luse verwandt; doch werden ihre Bogenhallen noch von kräftigen korinthisierenden Säulen getragen.

Einen besonderen Typus, der sich jedoch erst seit dem 7. Jahrhundert feststellen läßt, zeigen einige wirklich zugewölbte Basiliken Nordmesopotamiens, von denen die zu Mar Augen,

Vorhalle gegenüber liegt eine Rundnische zwischen zwei Viereckkammern. Ähnliche Anlagen zeigen noch späte byzantinische Kirchen. Auch hier sieht man, daß die Zentralbauten unmittelbarer als die Langbauten an antike Vorbilder anknüpfen.

Als kleinere Schwesterbauten der ausgebildeten Basiliken haben sich in diesen Gegenden besonders zahlreich die ungegliederten oder höchstens mit einer Apsis versehenen „Saalkirchen" erhalten, die bei rechteckigem Grundriß als kleine Gemeindekirchen, bei quadratischer Anlage als kleine Taufkirchen erscheinen. Innere, durch Gurtbogen verbundene Wandpfeiler stützen ihre flachen Decken. Neun Querbogen trug z. B. die langgestreckte, in ihrer ganzen Breite in ein Halbrund auslaufende Kirche des hl. Julianos in Um-Dschemal.

Die wirklichen Langkirchen im Basilikenstil, die auch in Syrien überwiegen, zeichnen sich hier durch ihr kräftiges, manchmal, wie zu Schakka, alles Holzwerk ausschließendes Steingefüge und dementsprechend durch ihre „konstruktive" Erscheinung aus, in welcher die durch den Aufbau bedingten Formen unverhüllt zutage treten. Ihnen fehlt das Querschiff, fehlen aber auch die Emporen. Selbständig gestaltete Säulen, deren Verbindung durch Rundbogen hergestellt wird, bilden anfangs die Regel. Die Deckung der Säulen durch geradliniges Gebälk, wie zu Beturſa, ist äußerst selten. Später wurden Pfeilerbasiliken, wie die zu Ruweha und zu Kalb-Luse, zur Regel. Die regelrechte halbrunde Apsis ist oft ins Gesamtrechteck des Grundrisses einbezogen, oft von Diakonikon und Prothesis (S. 23) begleitet, tritt aber seit dem 6. Jahrhundert, wie in Kalb-Luse, in vollem Halbrund nach außen hervor.

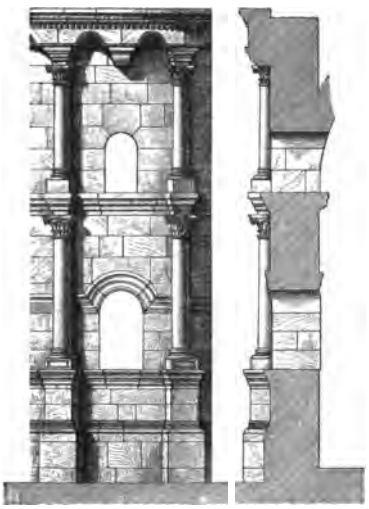


Abb. 17. Säulengalerien an der Apsis der Kirche zu Kalat-Siman in Syrien. Nach M. de Vogüé, „La Syrie Centrale".

Einige dieser syrischen Kirchen nehmen mittelalterliche Besonderheiten voraus: kleine, auf Kragsteine gestellte Säulengalerien erscheinen nicht nur in Kalb-Luse, in Turmanin und in Kalat-Siman als Deckbalkenträger an den inneren Oberwänden, sondern gliedern und beleben in Kalat-Siman und in Kalb-Luse auch die halbrunden Außenseiten der Altarnischen (Abb. 17). Besonders reich sind die Eingangsseiten der Kirchen zu Kalb-Luse und Turmanin (Abb. 18) gestaltet: über der offenen Vorhalle öffnet sich auch das Obergeschoß mit einer Säulenhalle (Loggia), die zwischen zwei Seitentürmen eingespannt erscheint. Es sind vierseitige Treppentürme, die, wenn sie auch den Mittelgiebel der Fassaden noch nicht überragen, doch die ersten organisch aus den Gebäuden hervorwachsenden Kirchtürme sind, die die Kunstgeschichte kennt.

Eine große Selbständigkeit zeigen auch die einzelnen Zierformen dieser syrischen Basiliken. Ansätze zu Bogenfriesen treten hier und da hervor. Die Hauptkapitelle sind so frei gebildet, daß sie oft nur mehr von ferne an die ionische oder die korinthische Ordnung erinnern. Die großen, wie vom Winde bewegten Blätter der Hauptkapitelle von Kalat-Siman zeigen kaum noch die Akanthusform. Die kräftige Akanthusranke mit unterbrückten Stengeln, mit blattartigen Blüten und mit radartigen Rosetten am Türsturz der Kirche zu El Bara (Abb. 19) aber befindet sich bereits auf dem Wege zur Schematisierung und Geometrisierung im byzantinischen Sinne.

Im Übergang zu den Zentralbauten Syriens steht die großartige Gesamtanlage der

Gedächtniskirche zu Kalat-Siman. Vier basilikenartige Bauten bilden, nach Ost, Nord, West und Süd gerichtet, die vier Flügel eines ins Achteck hinübergeleiteten Mittelvierecks, das der blaue Himmel überwölbt. In der Mitte stand die Säule des „Säulenheiligen" Simeon.

Von den Zentralbauten Syriens ist die Taufkirche zu Der Seta bei El Bara sechsseitig mit innerer Säulenstellung, die zu Kalat-Siman, deren Bestimmung als Baptisterium Prinz Johann Georg von Sachsen bezweifelt, vierseitig mit achtseitigem Kuppelunterbau. Eigentliche, quadratisch ummauerte Zentralkirchen sind die beiden ineinander übergehenden Bestandteile der nestorianischen Doppelkirche zu Amida, über die Strzygowski berichtet hat. In der größeren, westlichen Vorderkirche wird der Übergang zum Kuppelachteck durch acht Säulen und persische Eckischen (Trompen) bewirkt. Zentralkirchen mit der Neigung, sich langhausartig auszudehnen, aber sind die Kathedrale zu Bosra und die Georgskirche zu Esra. Die Kathedrale von Bosra (Abb. 20) ist, wie ihre Inschrift besagt, 511—512 erbaut. Zwischen dem viereckigen Äußeren und dem kreisrunden Inneren vermitteln halbrunde Eckischen. Auch die 515 vollendete Georgskirche zu Esra (Abb. 21) ist einem Quadrate eingefügt, dessen innere Ecken in halbrunde Nischen verwandelt sind; der Mittelraum ist hier jedoch achteckig, und acht durch Bogen verbundene Pfeiler tragen die hohe Kuppel. Zwischen dem Achteck und dem Kuppelrund aber vermitteln Teile eines Sechzehnecks, noch keine sphärischen Zwickel (Bd. 1, S. 485 und 486), wie sie demnächst Gemeingut des byzantinischen Kirchenbaues wurden. Beide Kirchen stehen durch ihre angebauten Altarräume im Übergang zum Langbau.

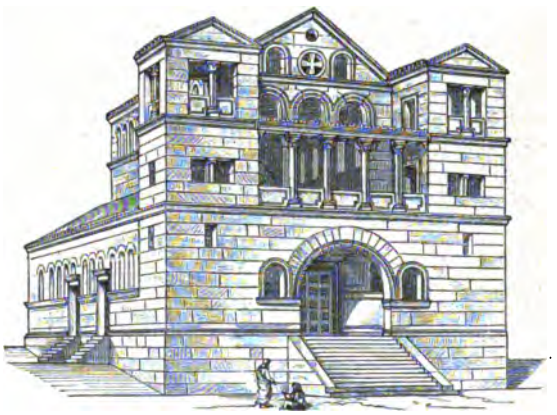


Abb. 18. Die Kirche zu Turmanin in Syrien. Nach M. de Vogüé a. a. O.

Im felsigen Berggelände des Hauran, südlich von Damaskus, erheben sich eine Reihe dreischiffiger Emporenkirchen, deren flache Steindecken, wie in jener einschiffigen Kirche zu Um-Dschemal (S. 32), auf Querbogengurten ruhen. Die dreischiffigen Pfeilerbasiliken dieser Art zu Tafka und zu Kanawat scheinen noch heidnischen Ursprunges zu sein. Eine 489 erbaute christliche Säulen- und Emporenbasilika mit dorisierenden und ionisierenden Säulen ist die von Um-is-Surab; und eine kräftige dreischiffige Säulenbasilika, deren zwölf Granitsäulen teils mit derben Korbkapitellen, teils mit unruhig bewegten Akanthuskapitellen ausgestattet sind, ist auch die Kirche des Katherinenklosters am Sinai, das Prinz Johann Georg von Sachsen anschaulich geschildert hat. Sie geht vielleicht auf Justinian selbst zurück. Dreischiffige Pfeilerbasiliken der gedachten Art, die bei gleicher Höhe ihrer Schiffe den Eindruck sogenannter „Hallenkirchen" mit verschiedener Apsisbildung machen, stehen z. B. in Um-Tadscheh, Um-il-Kuttab und Um-Dschemal. Fünfschiffig war nur die großartige Basilika zu Suweda. Weiter nördlich, in Nordmesopotamien, erscheint die von Sarre untersuchte Sergius-Basilika zu Rusapha (um 500) den Kirchen von Ruweha und Kalb-Luse verwandt; doch werden ihre Bogenhallen noch von kräftigen korinthisierenden Säulen getragen.

Einen besonderen Typus, der sich jedoch erst seit dem 7. Jahrhundert feststellen läßt, zeigen einige wirklich zugewölbte Basiliken Nordmesopotamiens, von denen die zu Mar Augen,

Kefr Zeh und Salah in der Landschaft Tur Abdin in ihrer Langrichtung mit einem Tonnengewölbe bedeckt sind, wogegen einige ältere, dem 6. und 7. Jahrhundert angehörige Kirchen, wie Mar Jacub in Salah und die Koimesis-Kirche in Amida (Diarbekr), ihr Tonnengewölbe quer vor den Altarraum legen. Ein Zentralbau Nordmesopotamiens aber ist die verfallene Achteckkirche zu Wiranschehr, die nicht nur durch ihren Altaranbau, sondern auch durch die Unterbrechung ihrer Emporen wieder zwischen Zentral- und Langbau vermittelt.

Abb. 19. Türsturz von der Kirche zu El Bara in Syrien. Nach M. de Vogüé a. a. O. (Zu S. 32.)

Zu den ältesten Kunstgebieten der Christenheit gehört auch Kleinasien, dessen fast rein orientalisches Südostgelände, das sich scharf von seinem hellenistischen Westen unterscheidet, erst durch die Untersuchungen Crowfoots und Smirnows, die Strzygowski zusammengefaßt hat, als „Neuland" in die christliche Kunstgeschichte eingetreten ist. Die Trümmer zahlreicher alter Kirchen, Basiliken und Zentralbauten haben sich hier, z. B. in Binbirkilisse, erhalten, dessen „1001" Kirchen neuerdings von Ramsay, Miß Bell, Rott und Holtzmann untersucht worden sind. Von den abendländischen unterscheiden sich die Haustein-Basiliken Binbirkilisses hauptsächlich dadurch, daß sie mit Tonnengewölben zwischen Quergurten gedeckt sind, daß sie statt der hellenistischen Säulen von Pfeilern getragen werden, an deren Mittel- und Nebenschiffseiten sich derbe Halbsäulen anlehnen, daß der Rundbogen in den Apsisnischen wie in den Wölbungen nicht selten Hufeisenform annimmt, und daß sie, wie manche syrische Bauten, eine besondere, zwischen zwei niedrige Seitentürme eingespannte westliche Vorderseite zur Schau tragen. Die meisten haben kein Querschiff, aber eine innere Vorhalle (Narthex). Zweistöckig, d. h. mit Emporen versehen, ist nur die breit gelagerte größte Basilika von Binbirkilisse. Manche dieser Kirchen verdanken ihre Einwölbung übrigens erst Herstellungsarbeiten des 7. Jahrhunderts. Ihre einfachen Schmuckformen, wie der Wulst- oder Bandfries, ergeben sich meist aus der Technik des Steinbaues. Daß der spätere romanische Baustil des Abendlandes an manche Bauformen dieser kleinasiatischen und jener syrischen Kirchen anknüpft, ist offensichtlich.

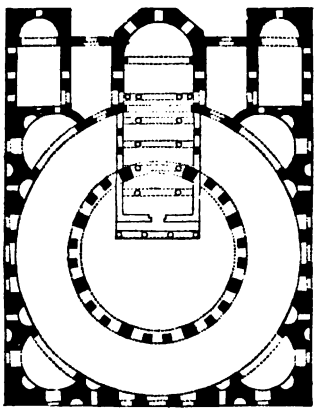


Abb. 20. Grundriß der Kathedrale zu Bosra in Syrien. Nach M. de Vogüé a. a. O. (Zu S. 33.)

Die Entwickelung des christlichen Basilikenbaues im westlichen Küstenland Kleinasiens hingegen vollzog sich in lebhafter Wechselwirkung mit dem Kirchenbau Konstantinopels, wobei Kleinasien ebensooft als gebender wie als nehmender Teil erscheint. Die dreischiffigen Säulenbasiliken mit Querschiff und mit ausgebauter, oft vieleckig ummantelter Apsis bilden hier die Regel. Emporen im Langschiff und Säulenumgänge im Querschiff sind keine Seltenheit. Zu den kleinasiatischen Basiliken dieser Art gehören die neuerdings in Ephesus, Pergamon, Milet, Priene und Magnesia bloßgelegten altchristlichen Baureste. Eingebaut ist die Apsis der Basilika zu Ala Kilissé, über die Guyer berichtet hat, eingebaut auch die Apsis der östlichen Basilika der Doppelkirche zu Ephesus, in der das Konzil von 431 abgehalten wurde. Die

ausgebildete T förmige Kreuzesform zeigen die Grundrisse einer der Basiliken zu Perge in Pamphylien und der großen Basilika zu Sagalassos im Süden Kleinasiens. Merkwürdig ist der halbkreisförmige Umgang um die Apsiden der beiden Basiliken in Milet, von denen die eine der vor-, die andere der nachjustinianischen Zeit angehört. Eine dreischiffige Basilika mit massigen Pfeilern statt der Säulen und kleinen Kuppelräumen neben der Apsis war die später in eine Moschee verwandelte, jetzt verfallene Hagia Sophia zu Nicäa, in der das Konzil von 787, das die Bilderverehrung wieder einführte, stattfand. Von den Zentralkirchen Kleinasiens sind die zuletzt von Birnbaum nachgebildeten großen Achteckbauten des Gregor von Nazianz (374) und des Gregor von Nyssa (gestorben 394) nur aus Beschreibungen bekannt. Erhalten haben sich z. B. eine inwendig kreuzförmige kleine Achteckkirche zu Binbirkiliſſe und eine von außen vierseitige, inwendig durch Ecknischen achtseitige, durch den Säulenkreis runde Kirche zu Milet.

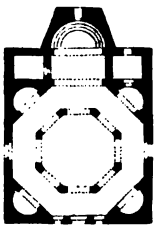


Abb. 21. Grundriß der Georgskirche zu Esra in Syrien. Nach M. de Vogüé a. a. O. (Zu S. 33.)

Als Zentralkirchen weiterer Entwickelung tauchen in Kleinasien wie in Syrien auf der Grundlage des gleichseitigen griechischen Kreuzes bald die eigentlichen Kreuzkuppelkirchen auf, die zu Kuppelbasiliken werden, wenn der verlängerte Westarm des lateinisch statt griechisch gewordenen Kreuzes als Langschiff gestaltet wird. Auf dem Wege zu dieser Verschmelzung von Lang- und Zentral- oder von Gemeinde- und Gedächtniskirche trafen wir schon Zentralkirchen, wie die von Bosra, von Esra und von Wiranschehr. Weitere Entwickelungsstufen bedeuten z. B. der sogenannte „Zentralbau" zu Rusapha und die Basilika zu Aleppo, deren Langhaus mit drei Kuppeln gedeckt ist. Als erste wirkliche Kuppelbasilika wirkt die Kirche von Kodscha Kalessi (Abb. 22) in Isaurien aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts. Mit korinthischen Säulenpaaren öffnet das Mittelviereck, über dem das Achteck der Kuppeltrommel aufsteigt, sich hier in die Seitenschiffe. Einheitlicher noch in sich zusammengeschlossen erscheinen die Kuppelbasiliken zu Meriamlik und in jener Doppelkirche zu Ephesus, die zu den lehrreichsten altchristlichen Bauwerken gehört.

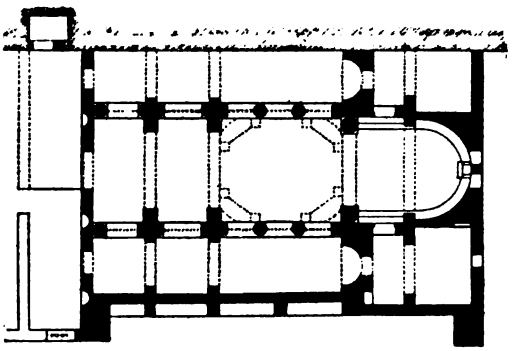


Abb. 22. Grundriß der Kuppelbasilika zu Kodscha Kalessi. Nach O. Wulff, „Altchristliche und byzantinische Kunst", in Burgers „Handbuch der Kunstwissenschaft".

In engem Zusammenhang mit Syrien und Kleinasien stand Armenien, das, schon in der Heidenzeit von der hellenistisch-römischen und der sassanidischen Kunst berührt, sich früh selbsttätig an der Entwickelung der kirchlichen Zentralbauten beteiligt zu haben scheint. Die wissenschaftliche Untersuchung dieser Fragen ist erst im Entstehen begriffen. Hat Strzygowski im Gegensatz zu seiner früheren Ansicht, nach der die armenische Kunst eine Tochter der byzantinischen wäre, doch erst seit 1903 seinen veränderten Standpunkt angedeutet, nach dem Armenien zu den Heimstätten der Achteckbauten und der Kreuzkuppelkirchen gehörte und die spätere byzantinische Kunst von der armenischen mehr empfangen hätte als diese von jener. Zu den ältesten Kirchen dieser Gegenden zählt die Kirche der hl. Gajane zu Wagarschabad, die um 600 errichtet wurde; und es ist lehrreich, daß sie bereits ihre

Mittelkuppel auf vier freien Pfeilern trug und ihre Kreuzarme mit Tonnengewölben bedeckte. Äußerst geistvoll ist dann der Grundriß der 1900 wieder ausgegrabenen kreisrunden Kirche des hl. Georg bei Etschmiadsin, die der Katholikos Narses III. um 650 gegründet. Die vier Mittelpfeiler sind hier bereits an drei Seiten durch je sechs im Halbkreis aufgestellte Säulen verbunden. Zu den Säulen gehören die Korbkapitelle, die Strzygowski im Akademiegarten zu Etschmiadsin entdeckte. Die etwas spätere Patriarchatskirche zu Etschmiadsin aber zeigt bei quadratischem Grundriß an jeder ihrer vier Seiten einen überhalbrunden Nischenausbau.

Nun aber Konstantinopel selbst, die an Palästen reiche Siebenhügelstadt am Bosporus, Byzanz als der Muttersitz der byzantinischen Kunst. Ihre Baukunst haben nach Choisy, nach Salzenberg und nach Dehio namentlich Gurlitt, v. Millingen, zuletzt Diehl und Wulff eingehend untersucht. Es handelt sich für uns hier zunächst um die zwei Jahrhunderte zwischen Konstantins Tod und Justinians Regierungsantritt.

Alte Bauwerke zu plündern gab es in Konstantinopel nicht in gleichem Umfang wie in Rom. Dafür bildeten die Marmorbrüche der Prokonnesos im Marmarameere schon im 4. Jahrhundert ein Steinmetzengeschlecht heran, das sich auf eigene Füße zu stellen verstand. Das theodosianische Zeitalter sah die ersten Stufen der neuen, von der hellenistisch-römischen Durchschnittskunst abweichenden, aber freilich, wie Strzygowski dargetan, großenteils durch die christliche Kunst Vorderasiens und Ägyptens bedingten Entwickelung der byzantinischen Baukunst. Das „goldene Tor", das der große Theodosius zwischen 388 und 391 errichtete, ist das älteste byzantinische Bauwerk dieser Art. Einfach und massig, wirkte es durch seine mächtigen, an ägyptische Pylonen (Bd. 1, S. 89) erinnernden Seitentürme und durch die schlichte Größe der Gliederung seiner weißen Marmorfassade. Die Pilaster, die ihre drei Durchlässe einrahmen, sind mit korinthischen Kapitellen geschmückt, deren Akanthusblätter zum ersten Male in Europa jenen scharfen tiefen byzantinischen Schnitt der Lappen zeigen, der auch hier den ersten Schritt auf dem Wege zur Geometrisierung bezeichnet. Weiterentwickelt erscheint der byzantinische Stil bereits in dem ein halbes Jahrhundert später errichteten Außentor. Die Mauerflügel zu beiden Seiten des von Säulen eingefaßten Durchganges sind hier von einer zweistöckigen Scheinarchitektur übersponnen, deren Rechteckfelder zwischen Säulen und Gebälk mit Reliefs aus der griechischen Mythologie geschmückt waren. Die Kapitelle dieser Säulen sind eine Spielart des theodosianischen Kompositkapitells mit aufrechtstehenden Blättern zwischen den Voluten; plastisch hervortretende Vögel statt der Eckvoluten bilden ihre Besonderheit. Gegenüber der strengen Einfachheit des inneren Goldenen Tores spiegeln diese farbigen Marmorpropyläen schon den zunehmenden Prachtsinn des byzantinischen Hofes wider.

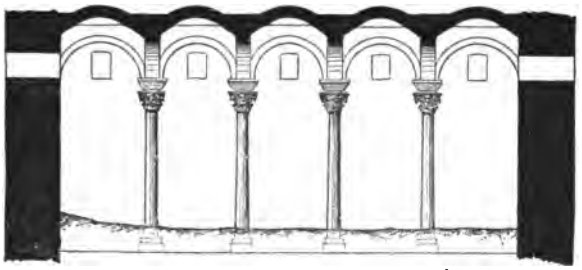
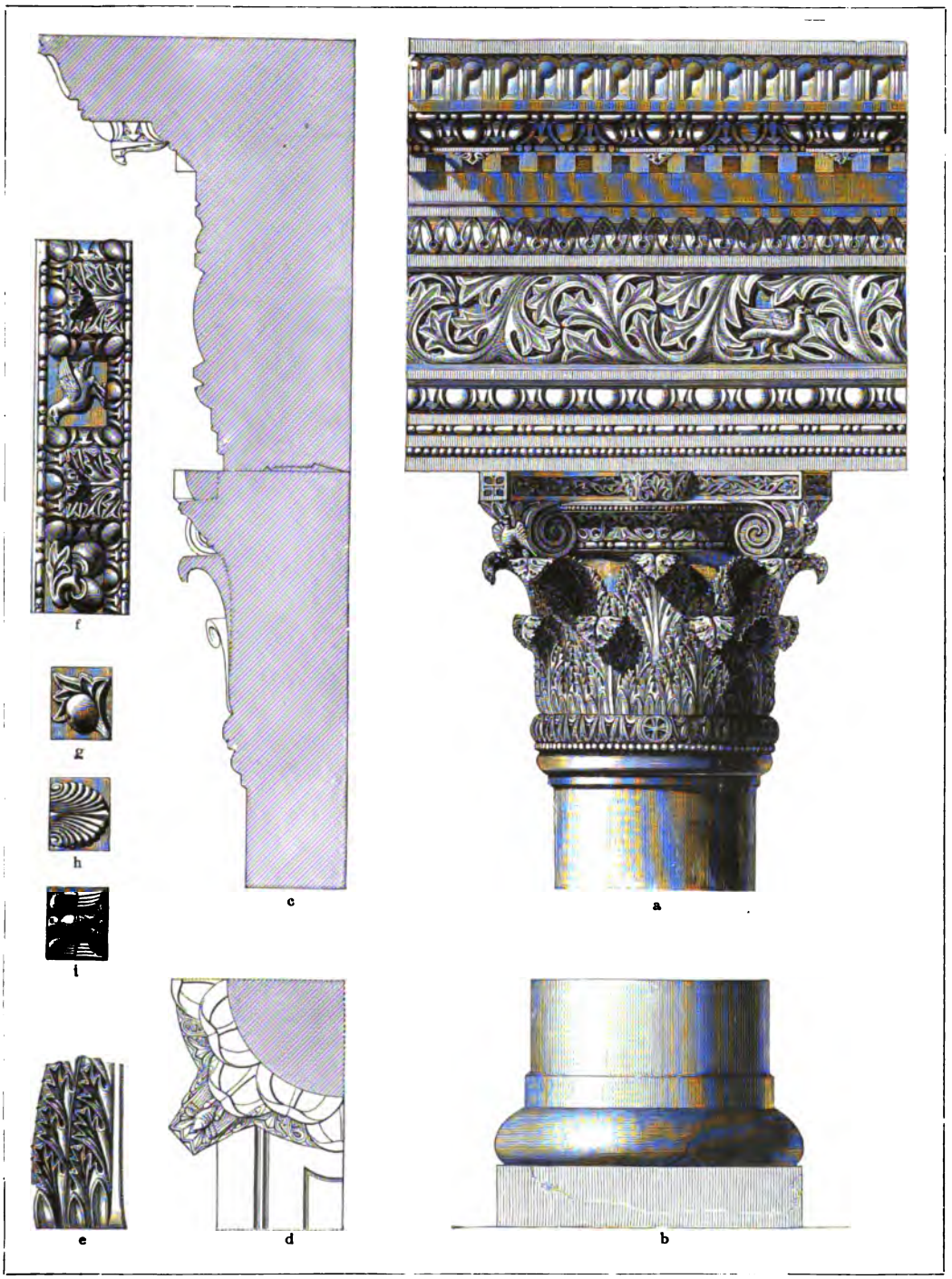


Abb. 28. Unterirdischer Wasserbehälter am Eschrefije Sokaghy in Konstantinopel. Nach J. Strzygowski, „Byzantinische Denkmäler".

Eine unterirdische Parallelentwickelung läßt sich in den ausgedehnten, dämmerhellen Säulenhallen der öffentlichen Wasserkeller (Bodrúm) Konstantinopels verfolgen. In Alexandrien gab es Prachtbauten dieser Art, die in mehreren Stockwerken übereinander von weißen



Taf. 14. Säule und Gebälk der Johanniskirche in Konstantinopel.

a und b Vorderansicht; c Profil des Kapitells und Gebälks; d Unteransicht; e Blattbildung des Kapitells; f, g, h, i Unteransicht und Einzelheiten des Simses. *Nach W. Salzenberg, „Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel vom 5. bis 12. Jahrh."*

a Ein Teil der Empore der Sophienkirche (Hagia Sophia) in Konstantinopel.
Nach C. Gurlitt, „Die Baukunst Konstantinopels".

b Das Innere der Demetriosbasilika zu Saloniki.
Nach O. Wulff, „Altchristliche und byzantinische Kunst" in F. Burgers „Handbuch der Kunstwissenschaft".

Marmor- und roten Syenitsäulen getragen wurden; und alexandrinische Baumeister führten ähnliche Anlagen für Theodosius II. in Konstantinopel aus. Die ältesten erhaltenen, die um 421 entstanden sein müssen, sind die Bodrúm am Eschrefije Sokaghy (Abb. 23) und am Tschukur Bostan. In jenem tragen 28, in diesem 32 Säulen von bereits byzantinisierter korinthischer Ordnung die gewölbten Decken; in beiden aber schiebt sich zwischen die quadratische Kapitellplatte und den rechteckigen Bogenansatz, vermittelnd, jener „Kämpfer" genannte, nach unten eingezogene Würfel mit trapezförmigen Seiten ein, in den die ausgeschnittenen Gebälkstücke sich verwandelt haben. Wir bleiben entgegen der Ansicht Portheims, Rivoiras und

Abb. 24. Die Zisterne Bin bir direk in Konstantinopel. Nach Photographie von Sébah und Joaillier in Konstantinopel. (Zu S. 38.)

anderer dabei, daß der Kämpfer, den Strzygowski für sassanidischen Ursprunges hält, nirgends im Abendlande, auch in Ravenna nicht, früher nachweisbar ist als hier.

Die kirchliche Baukunst begann auch in Konstantinopel mit Basiliken des westasiatisch-helleniſtischen Küstenstils; doch haben sich weder die konstantinische Sophienbasilika noch die jüngere, kreuzförmige Muttergotteskirche der Blachernen erhalten. Die Johanniskirche (Mirachor-Moschee), die 463 von dem Patrizier Studios errichtet wurde, ist eine dreischiffige Normalbasilika östlicher Gestaltung. Ihr Narthex öffnet sich nach außen als viersäulige Vorhalle. Ihre Apsis ist von innen halbrund, von außen vieleckig ummantelt. Ihre Seitenschiffe sind zweistöckig. Das Querhaus fehlt. Ihre unteren Säulen (Taf. 14, Fig. a—i) tragen gerades Gebälk, während die oberen durch Bogen verbunden sind. Gerade am Blattwerk der unteren Gebälke der Johanniskirche und ihrer Säulenkapitelle, die die Grundform der römischen Kompositordnung zeigen, hat Riegl die Veränderungen im Schnitte nachgewiesen, die den byzantinischen

Stil kennzeichnen. Die scharfgezackten Akanthusblätter (e) des Kapitells erscheinen in ihrer Auflösung in Einzelblättchen wie gefiedert. Die Akanthus-Wellenranken der Deckplatte und des ausgebauchten Frieses (a und c) zeigen bereits jene geometrischen drei-, vier- und fünfspaltigen Blattzacken, die sich zur gleichmäßigen Ausfüllung des gegebenen Raumes schmiegen und biegen. Dazu sitzen stilisierte Vögel im Kapitell, unterm Sims (f—i) und im Blattwerk des Frieses. Die Kämpfer fehlen hier schon wieder.

Abb. 25. Jonisches Kämpferkapitell aus der Sergiuskirche in Konstantinopel. Nach W. Salzenberg, „Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel vom 5. bis 12. Jahrhundert".

Auf das theodosianische fünfte folgt in Konstantinopel das justinianische 6. Jahrhundert. Werfen wir auch jetzt zunächst einen Blick in die Unterwelt der Wasserwerke, so tritt uns besonders lehrreich wieder die Weiterentwickelung der Kapitelle entgegen. Zunächst zeigte der aus 240 Stämmen bestehende, von geheimnisvollem Dämmerlicht erfüllte Säulenwald des 528 errichteten gewaltigen Wasserhallenbaues Bin bir direk (1001 Säulen; Abb. 24), daß man in Konstantinopel um diese Zeit den Kämpfer in der Tat wieder fallen ließ, gleichzeitig aber dem Kapitell eine Gestalt gab, die die Vermittelung zwischen dem viereckigen Bogenansatz und der Rundsäule in sich selbst vollzog. Die Deckplattenseiten werden wieder gerader, und das obere Quadrat des Kapitells wird, wie Strzygowski es ausdrückt, „durch sich allmählich neigende und ineinander übergehende Flächen in den unteren Kreis übergeführt". Dieses byzantinische Trichterkapitell (es Kämpferkapitell zu nennen, leitet irre), das von dem oft mit ihm verwechselten romanischen Würfelkapitell scharf geschieden werden muß, beherrscht seit dieser Zeit neben dem ionischen Kämpferkapitell (Abb. 25), das als Mißbildung einer tastenden Übergangszeit erscheint, die Baukunst der Hauptstadt am Goldenen Horn.

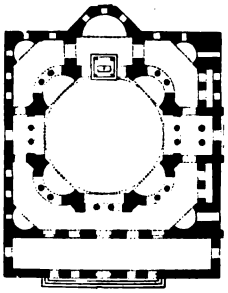


Abb. 26. Grundriß der Sergius- und Bacchus-Kirche in Konstantinopel. Nach H. Holtzinger in Durms „Handbuch der Architektur".

Glänzend hatten sich inzwischen die weltlichen Prachtbauten Konstantinopels entfaltet. Alle Kaiser von Konstantin bis Justinian hatten in der Errichtung von Palästen, Bädern, Schauspielhäusern und Rennbahnen miteinander gewetteifert. Die Pracht der von Säulenhallen eingefaßten, mit den köstlichsten Meisterwerken altgriechischer Bildnerei geschmückten Plätze und Straßen wurde durch die vier Riesensäulen gehoben, die die Paläste und Kirchen der Stadt weithin sichtbar überragten. Die Porphyrsäule Konstantins auf dem kreisrunden Forum trug unter dem Namen des Kaisers ein gewaltiges griechisches Standbild des Sonnengottes. Die Säule Theodosius' des Großen auf dem Taurosplatz war, wie die Säulen Trajans und Mark Aurels in Rom (Bd. 1, S. 478 und 487), von einem mächtigen Steinbande umwunden, auf dem die Siege des Kaisers in langgestreckten Reliefs dargestellt waren. Auf ihrer Spitze stand die silberne Kaiserstatue des großen Theodosius. Ähnlich gestaltet war die Säule des Arkadius auf dem Südwesthügel der Stadt. Die Riesensäule Justinians auf dem Augustusplatze aber trug das 10 m hohe eherne Reiterbild des Kaisers.

Von den nicht erhaltenen Kirchenbauten Justinians in Konstantinopel war sein Neubau der Apostelkirche eine kreuzförmige Kuppelkirche. Die Irenenkirche (S. 27) aber hat ihre

Gestalt von 532 nahezu bewahrt. Sie kennzeichnet den Übergangsstil von den kleinasiatischen Kreuzkuppelbauten zu den neuartigen „halbbasilikalen" Bauten der byzantinischen Baukunst.

In reifster Vollendung tritt dieser neue byzantinische Stil uns dann zunächst in den erhaltenen Kirchen der hl. Sergius und Bacchus (Abb. 26) und der hl. Weisheit (Hagia Sophia) entgegen. Der östliche Zentralbau feiert in ihnen für den Osten seinen erfolgreichen endgültigen Sieg über die Basilikenform. Als Vorstufen der Sergiuskirche (jetzt als Moschee

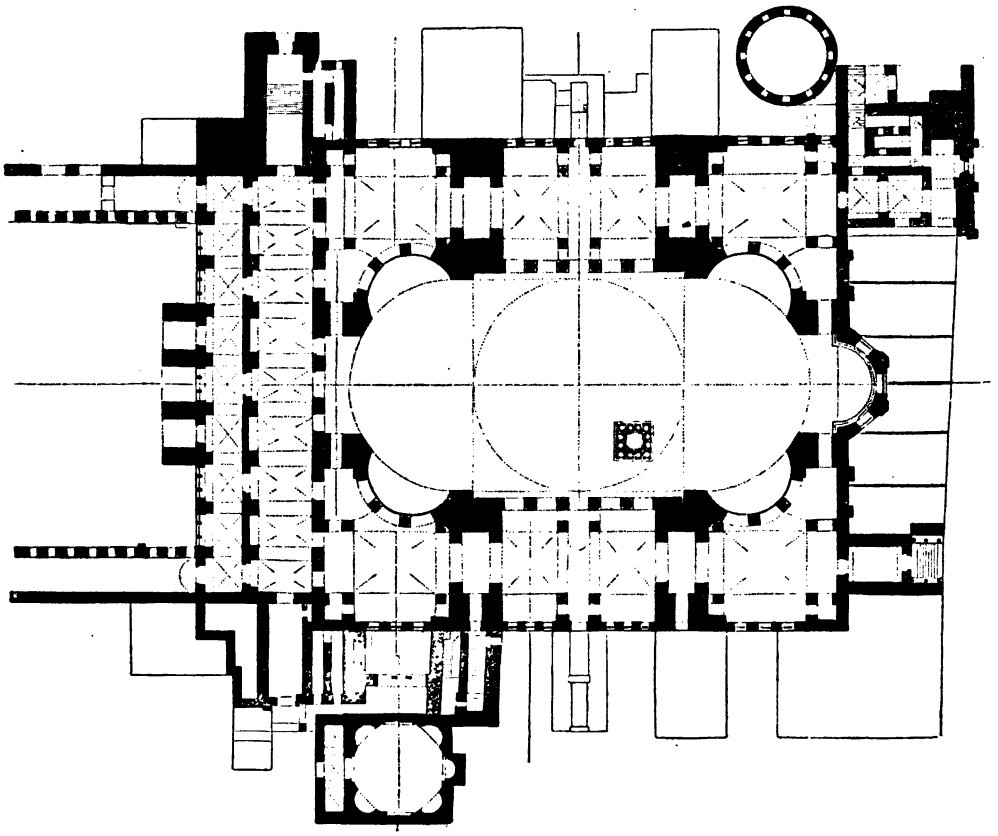


Abb. 27. Grundriß der Hagia Sophia in Konstantinopel. Nach W. Salzenberg, „Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel". (Zu S. 40.)

„die kleine Aja Sophia"), deren Bau 527 begann, sind Zentralkirchen wie jene syrischen von Bosra und Esra (S. 33) anzusehen. Das gleichseitige Viereck, dessen innere Ecken auch hier Halbrundnischen bilden, umschließt einen achteckigen Mittelbau, dessen Hauptpfeiler hier über sphärischen Zwickeln die kreisrunde, aber aus 16 „Segeln" zusammengesetzte Kuppel tragen. In jedem Pfeilerzwischenraum stehen zwei der Säulen, auf denen das Obergeschoß ruht. Die unteren Säulen zeigen das echt byzantinische Trichter-, die oberen das ionische Kämpferkapitell (Abb. 25). Der Pfeilerzwischenraum vor der inwendig kreisrunden, von außen mit Vieleckseiten ummantelten Apsis bleibt jedoch frei von Säulen, so daß auch hier wie in den Basiliken die Richtung vom Haupteingang zur Apsis betont bleibt. „Das Problem, den Zentralbau zur Gemeindekirche brauchbar zu machen", sagt Dehio, „ist nicht ungeschickt gelöst."

Eine Neuschöpfung mächtigster Gestalt war dann die große Sophienkirche, die von jeher zu den Weltwundern der Kunst gezählt worden ist. Zuerst 532—537 erbaut, mußte sie schon 558—563 gründlich erneuert werden. Als ihre Baumeister werden Anthemios von Tralles und Isidoros von Milet genannt. Es ist also östlich-hellenistische, es ist zunächst kleinasiatische Kunst, die durch die Sophienkirche nach Konstantinopel verpflanzt erscheint. Zentralbau und Langhausbau sind in diesem einzigen Werke in kühnster Weise verschmolzen (Abb. 27). Die von innen halbkugelförmige, von außen flache Riesenkuppel ruht auf vier mächtigen, durch Gurtbogen verbundenen Pfeilern (Abb. 28). Der Übergang zu dem unteren Kuppelkreise wird durch vier große, aus reinen sphärischen Dreiecken gebildete Zwickel vermittelt. Das System tritt hier in voller Klarheit und überwältigender Großartigkeit zutage. Der Fensterkranz, der den Fuß der Kuppel umgibt, spendet eine Fülle reinsten Oberlichtes. Die

Abb. 28. Durchschnitt durch die Kirche Hagia Sophia in Konstantinopel. Nach W. Salzenberg a. a. O.

Längenrichtung wird daneben zunächst dadurch betont, daß das Mittelquadrat sowohl an der Eingangs- als an der Altarseite um ein Halbquadrat verlängert wird, über dem eine Halbkuppel sich an den entsprechenden Gurtbogen der Hauptkuppel anlehnt. Vollendet aber wird der Eindruck des Langbaues durch die Beschränkung der Emporen (Taf. 15a) und der durch Bogen verbundenen Säulen, die sie tragen, auf die Langseiten (Abb. 29). Die byzantinischen Trichterkapitelle der meisten der Säulen sind noch mit hellenistisch-römischen Eckvoluten ausgestattet. Der eigentliche Kämpferstein über den Kapitellen aber fehlt auch hier. Das System von aneinander angelehnten und ineinander einschneidenden Halbkuppeln, die den Bau unter der hohen Mittelkuppel bedecken, ist klar und überzeugend. Von allen Seiten anschwellend, streben die im goldenen Mosaikgrund schimmernden Einzelwölbungen in großen Wogen zur strahlenden Mitte empor. Die Wände sind in reichen, allmählich in den Arabeskenstil übergehenden Mustern mit farbigem Marmor belegt. Die Säulen- und Pfeilerkapitelle, die Arkadenzwickel, Bogenleibungen und Friese sind mit dem flachen, byzantinisch geometrisierten Blattwerk bedeckt, das wir schon kennen. Die prachtvolle bronzene Flügeltür ist in ihrem schlichten Schmuck von Kränzen und stilisiertem Weinlaub zwischen den hergebrachten Zierrändern von vornehmster Einfachheit. Als Ganzes wie in ihren Einzelheiten betrachtet, bezeichnet die Sophienkirche

einen Höhepunkt der byzantinischen Bau- und Verzierungskunst. Von außen massig und formlos, entfaltet sie alle ihre Schönheit in ihrem Inneren. Gerade der byzantinische Zentralbau erweist sich als Raumkunst im vollsten Sinne des Wortes.

Abb. 29. Inneres der Sophienkirche in Konstantinopel. Blick vom Mittelraum auf eine der Langfelten. Nach Photographie von Sébah und Joaillier in Konstantinopel.

Blieb die Sophienkirche das Vorbild vieler späteren Kirchenbauten in Konstantinopel, so fehlt es diesen in den nächsten Jahrhunderten doch nicht an Umbildungen und Abwandlungen.

Baugeschichtlich fesselt uns in Neapel zunächst die von Sorrentino untersuchte, ursprünglich fünfschiffige Basilika der hl. Restituta des 4. Jahrhunderts, deren korinthische Säulen erhalten sind, und das neben ihr gelegene würfelförmige alte Baptisterium, dessen Kuppel über die Eckischen aufsteigt. Lehrreich ist sodann die sogenannte Basilica Severiana, die in die Kirche San Giorgio Maggiore verbaut worden. An ihr hat sich ein Beispiel jener von Arkaden durchbrochenen, also nach außen geöffneten Apsiden erhalten (Abb. 30), wie sie nach de Rossi auch Santa Maria Maggiore in Rom besaß. Als Zwischenstufen können die von lichten Rundbogenfenstern unterbrochenen Apsiden der östlichen Kirchen gelten. In Rom waren die Altarnischen von Haus aus fensterlos; und fensterlos blieben sie in der Regel auch in Zukunft.

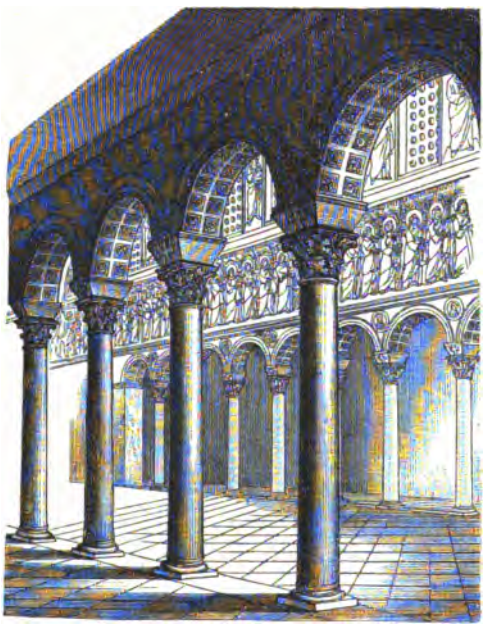


Abb. 31. Inneres der Kirche Sant' Apollinare nuovo in Ravenna. Nach H. Holtzinger in Durms „Handbuch der Architektur".

Im übrigen ist in Unteritalien die Rundkirche von Santa Maria Maggiore bei Nocera, die wohl noch dem 4. Jahrhundert angehört, von Santa Costanza in Rom (S. 28) abhängig, ist in Mittelitalien die sechszehnseitige Kirche Sant' Angelo in Perugia offenbar von Santo Stefano rotondo in Rom abgeleitet, während die von Koppenstedt geschilderte alte Friedhofskirche von Spoleto mit ihren 20 dorischen Säulen hier den Basilikentypus vertritt.

In Oberitalien entfaltet sich ein reiches, mehr oder weniger selbständiges Kunstleben. Zunächst stehen wir in Ravenna, der Hauptstadt Italiens nach der Teilung des Reiches (395), einer bedeutsamen baugeschichtlichen Entwickelung gegenüber. Unter Honorius selbst, unter seiner Schwester Galla Placidia und unter deren Sohn Valentinian III. sah die Lagunenstadt des christlichen Altertums ihre erste Blütezeit. Auf den germanischen Heerführer Odoaker, dem das weströmische Reich 476 erlag, folgte 493 der große, in Byzanz erzogene Ostgotenkönig Theoderich, der eine zweite Blüte ravennatischer Kunst hervorrief. Ihre dritte und letzte Blüte aber erlebte sie unter byzantinischer Herrschaft, nachdem Belisar schon 539 im Namen Justinians vorübergehend von Ravenna Besitz ergriffen hatte. Angesichts der Beziehungen, die alle Beherrscher Ravennas mit Byzanz verbanden, erscheint es von vornherein wahrscheinlich, daß östliche Bildungseinflüsse in allen drei Zeiträumen in Ravenna maßgebend waren; und trotz der Einsprache Portheims, Rivoiras und anderer bezeugen die erhaltenen Denkmäler die Richtigkeit der alten, schon von Schnaase und noch von Venturi als selbstverständlich hingestellten, von J. P. Richter, Rodin, Dobbert und Strzygowski neuerdings verteidigten Ansicht, nach der die ravennatische Kunst, unbeschadet ihrer örtlichen Besonderheiten, östlichen Ursprungs ist; und wenn unmittelbare vorderasiatische Einflüsse hier auch nicht ausgeschlossen sind, so ist Byzanz selbst doch der Hauptbronn der ravennatischen Kunst.

Nachdem Galla Placidia in stürmischer Seefahrt von Konstantinopel nach Ravenna

zurückgekehrt war, stiftete sie 425 die dreischiffige Basilika des Evangelisten Johannes; und gleich in dieser treten uns auch die Kämpfersteine über den korinthischen Kapitellen entgegen, die wir zuerst um 421 in den Hallen der unterirdischen Wasserbehälter Konstantinopels trafen (S. 37). Den frühen Basiliken Ravennas, die, wie der Ursusdom, meist in Um- oder Neubauten aufgegangen sind, aber schließt sich die kleine erzbischöfliche Kapelle an, deren Decke kreuzförmig gestaltet ist, und dieser folgt die kreuzförmige, mit einem Viereckturm über der Vierung versehene Grabkapelle der Galla Placidia (jetzt San Nazario e Celso), die erst der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts zu entstammen scheint. Bedeutender wirkt die Taufkapelle dieser Zeit, das Baptisterium der Orthodoxen, San Giovanni in Fonte. Mag dieser achteckige Kuppelbau auch, wie Ricci gezeigt hat, auf der Grundlage eines heidnischen Thermen-Badegemachs errichtet sein, so gehört er seiner Ausgestaltung nach doch der Mitte des 5. Jahrhunderts an.

Abb. 32. Äußeres von Sant' Apollinare in Classe bei Ravenna. Nach Photographie. (Zu S. 46.)

Seine Innenwände sind in zwei Stockwerken mit Blendarkaden geschmückt, über deren Wandsäulen die Schildbogen (Wandbogen) auf Kämpfersteinen ruhen. Über den oberen dieser Bogen wölbt sich die flache, von außen in einem Zeltdache versteckte Kuppel.

Der Zeit Theoderichs wurde bis vor kurzem zunächst die Ruine Ravennas zugeschrieben, in der man die Überbleibsel des Palastes des großen Königs sah. Neue Ausgrabungen haben festgestellt, daß der Bau erst dem 8. Jahrhundert angehört, also nicht der Palast Theoderichs gewesen sein kann. Doch knüpft die Fassade mit ihren Blendarkaden und der großen Mittelrundnische ihres Obergeschosses unmittelbar an die ähnlich geschmückten Teile des Palastes Diokletians in Salona (Bd. 1, S. 484) und der Propyläen des Goldenen Tores zu Konstantinopel (S. 36) an. Sicher echt aber ist das erhaltene Grabmal Theoderichs (Abb. 11), das wir bereits kennen gelernt haben (S. 26). Das arianische Bekenntnis Theoderichs drängte ihn dann auch zu neuen Kirchenbauten in Ravenna. Von seiner dreischiffigen flachgedeckten Basilika San Teodoro haben sich nur die Marmorsäulen in Santo Spirito erhalten. Die arianische Kathedrale des Ostgotenkönigs aber heißt, seit sie dem orthodoxen Glauben zurückgegeben worden, Sant' Apollinare nuovo (Abb. 31). Es ist eine dreischiffige Musterbasilika ravennatischer

Baugeschichtlich fesselt uns in Neapel zunächst die von Sorrentino untersuchte, ursprünglich fünfschiffige Basilika der hl. Restituta des 4. Jahrhunderts, deren korinthische Säulen erhalten sind, und das neben ihr gelegene würfelförmige alte Baptisterium, dessen Kuppel über die Eckischen aufsteigt. Lehrreich ist sodann die sogenannte Basilica Severiana, die in die Kirche San Giorgio Maggiore verbaut worden. An ihr hat sich ein Beispiel jener von Arkaden durchbrochenen, also nach außen geöffneten Apsiden erhalten (Abb. 30), wie sie nach de Rossi auch Santa Maria Maggiore in Rom besaß. Als Zwischenstufen können die von lichten Rundbogenfenstern unterbrochenen Apsiden der östlichen Kirchen gelten. In Rom waren die Altarnischen von Haus aus fensterlos; und fensterlos blieben sie in der Regel auch in Zukunft.

Im übrigen ist in Unteritalien die Rundkirche von Santa Maria Maggiore bei Nocera, die wohl noch dem 4. Jahrhundert angehört, von Santa Costanza in Rom (S. 28) abhängig, ist in Mittelitalien die sechszehnseitige Kirche Sant' Angelo in Perugia offenbar von Santo Stefano rotondo in Rom abgeleitet, während die von Koppenstedt geschilderte alte Friedhofskirche von Spoleto mit ihren 20 dorischen Säulen hier den Basilikentypus vertritt.

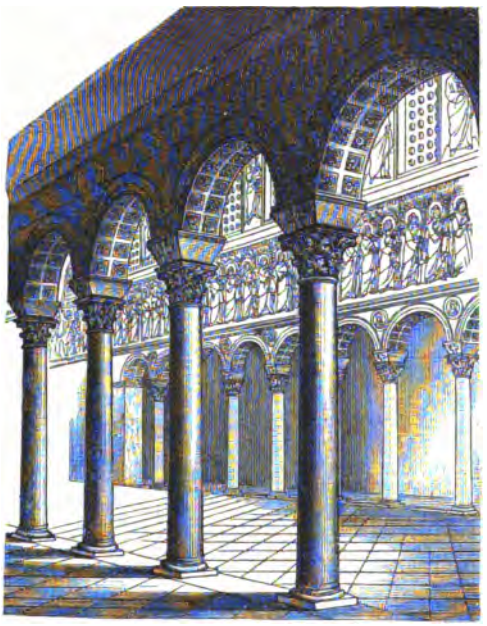


Abb. 31. Inneres der Kirche Sant' Apollinare nuovo in Ravenna. Nach H. Holtzinger in Durms „Handbuch der Architektur".

In Oberitalien entfaltet sich ein reiches, mehr oder weniger selbständiges Kunstleben. Zunächst stehen wir in Ravenna, der Hauptstadt Italiens nach der Teilung des Reiches (395), einer bedeutsamen baugeschichtlichen Entwickelung gegenüber. Unter Honorius selbst, unter seiner Schwester Galla Placidia und unter deren Sohn Valentinian III. sah die Lagunenstadt des christlichen Altertums ihre erste Blütezeit. Auf den germanischen Heerführer Odoaker, dem das weströmische Reich 476 erlag, folgte 493 der große, in Byzanz erzogene Ostgotenkönig Theoderich, der eine zweite Blüte ravennatischer Kunst hervorrief. Ihre dritte und letzte Blüte aber erlebte sie unter byzantinischer Herrschaft, nachdem Belisar schon 539 im Namen Justinians vorübergehend von Ravenna Besitz ergriffen hatte. Angesichts der Beziehungen, die alle Beherrscher Ravennas mit Byzanz verbanden, erscheint es von vornherein wahrscheinlich, daß östliche Bildungseinflüsse in allen drei Zeiträumen in Ravenna maßgebend waren; und trotz der Einsprache Portheims, Rivoiras und anderer bezeugen die erhaltenen Denkmäler die Richtigkeit der alten, schon von Schnaase und noch von Venturi als selbstverständlich hingestellten, von J. P. Richter, Rebin, Dobbert und Strzygowski neuerdings verteidigten Ansicht, nach der die ravennatische Kunst, unbeschadet ihrer örtlichen Besonderheiten, östlichen Ursprungs ist; und wenn unmittelbare vorderasiatische Einflüsse hier auch nicht ausgeschlossen sind, so ist Byzanz selbst doch der Hauptbronn der ravennatischen Kunst.

Nachdem Galla Placidia in stürmischer Seefahrt von Konstantinopel nach Ravenna

zurückgekehrt war, stiftete sie 425 die dreischiffige Basilika des Evangelisten Johannes; und gleich in dieser treten uns auch die Kämpfersteine über den korinthischen Kapitellen entgegen, die wir zuerst um 421 in den Hallen der unterirdischen Wasserbehälter Konstantinopels trafen (S. 37). Den frühen Basiliken Ravennas, die, wie der Ursusdom, meist in Um- oder Neubauten aufgegangen sind, aber schließt sich die kleine erzbischöfliche Kapelle an, deren Decke kreuzförmig gestaltet ist, und dieser folgt die kreuzförmige, mit einem Viereckturm über der Vierung versehene Grabkapelle der Galla Placidia (jetzt San Nazario e Celso), die erst der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts zu entstammen scheint. Bedeutender wirkt die Taufkapelle dieser Zeit, das Baptisterium der Orthodoxen, San Giovanni in Fonte. Mag dieser achteckige Kuppelbau auch, wie Ricci gezeigt hat, auf der Grundlage eines heidnischen Thermen-Badegemachs errichtet sein, so gehört er seiner Ausgestaltung nach doch der Mitte des 5. Jahrhunderts an.

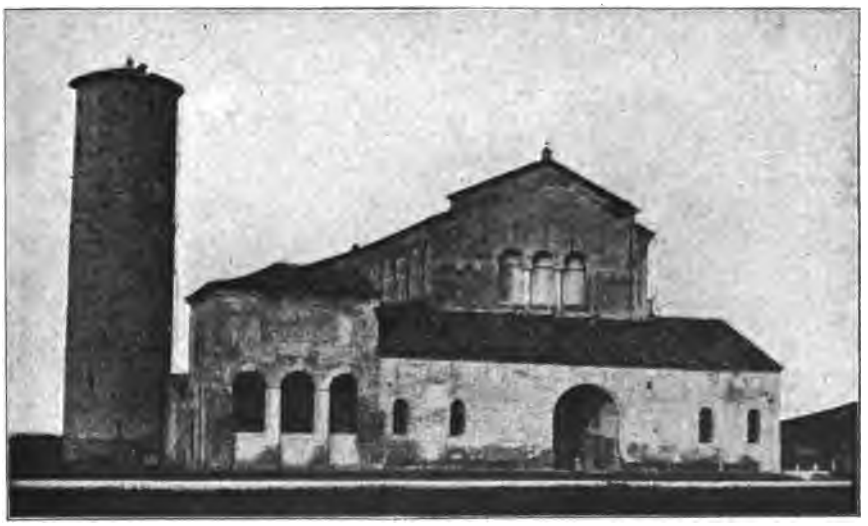


Abb. 32. Äußeres von Sant' Apollinare in Classe bei Ravenna. Nach Photographie. (Zu S. 46.)

Seine Innenwände sind in zwei Stockwerken mit Blendarkaden geschmückt, über deren Wandsäulen die Schildbogen (Wandbogen) auf Kämpfersteinen ruhen. Über den oberen dieser Bogen wölbt sich die flache, von außen in einem Zeltdache versteckte Kuppel.

Der Zeit Theoderichs wurde bis vor kurzem zunächst die Ruine Ravennas zugeschrieben, in der man die Überbleibsel des Palastes des großen Königs sah. Neue Ausgrabungen haben festgestellt, daß der Bau erst dem 8. Jahrhundert angehört, also nicht der Palast Theoderichs gewesen sein kann. Doch knüpft die Fassade mit ihren Blendarkaden und der großen Mittelrundnische ihres Obergeschosses unmittelbar an die ähnlich geschmückten Teile des Palastes Diokletians in Salona (Bd. 1, S. 484) und der Propyläen des Goldenen Tores zu Konstantinopel (S. 36) an. Sicher echt aber ist das erhaltene Grabmal Theoderichs (Abb. 11), das wir bereits kennen gelernt haben (S. 26). Das arianische Bekenntnis Theoderichs drängte ihn dann auch zu neuen Kirchenbauten in Ravenna. Von seiner dreischiffigen flachgedeckten Basilika San Teodoro haben sich nur die Marmorsäulen in Santo Spirito erhalten. Die arianische Kathedrale des Ostgotenkönigs aber heißt, seit sie dem orthodoxen Glauben zurückgegeben worden, Sant' Apollinare nuovo (Abb. 31). Es ist eine dreischiffige Musterbasilika ravennatischer

Art, ohne Querschiff, aber auch ohne Emporen, mit einer von außen vielseitigen Apsis, aber auch mit Kämpfersteinen, die zwischen den spröden korinthischen Kapitellen und den Bogenansätzen vermitteln. Das arianische Baptisterium (Santa Maria in Cosmedin) dagegen ist nur eine Nachbildung des Taufhauses der Orthodoxen, jedoch mit verlängerter Apsis.

Aus der Übergangszeit von der ostgotischen zur byzantinischen Herrschaft besitzt Ravenna dann noch eine Hauptbasilika und einen Hauptbau zentraler Art. Die Basilika, die 549 geweihte Apollinariskirche der alten Hafenstadt Classis, träumt heute einsam unweit des dunklen Pinienwaldes im offenen Felde. Der einfache Ziegelbau ist von außen durch Lisenen und Blendbogen gegliedert. Neben ihm, wie neben Sant' Apollinare nuovo, erhebt sich ein später errichteter Rundturm (Abb. 32). Die Rundtürme kennzeichnen die ravennatischen, wie die Viereckttürme der römischen Basiliken. Die Säulen des dreischiffigen Inneren von Sant' Apollinare in Classe zeichnen sich durch flache Sockel, durch Kapitelle mit östlichen, wie vom Winde bewegten Akanthusblättern (S. 32) und durch flache, mit Kreuzen geschmückte Kämpfer aus. Die große Zentralkirche Ravennas, San Vitale, aber gehört zu den kirchlichen Hauptgebäuden des 6. Jahrhunderts. Die Kirche ist nach Riccis, von Gerola ergänzten Forschungen 540—547 erbaut. Selbst wenn wir mit Rivoira und anderen annähmen, daß sie früher, daß sie gleichzeitig mit der Kirche der heiligen Sergius und Bacchus in Konstantinopel errichtet wäre, wäre es wahrscheinlicher, daß ihr Plan aus dem Osten stammte, als daß, wie Rivoira meint, der Plan der Sergiuskirche dem ihren nachgebildet worden wäre. Nicht mehr von vierseitigen, sondern von achtseitigen Umfassungsmauern (Abb. 33) wird in San Vitale das Mittelachteck umrahmt, dessen acht Pfeiler die leichte, aus Tongefäßen zusammengesetzte Kuppel tragen, die von außen mit achtseitigem Oberbau ummauert und mit einem Zeltdach bedeckt ist; und nicht nur an den diagonalen Seiten, sondern an allen acht Seiten, mit Ausnahme der auch hier offenen Altarseite, sind die beiden die Emporen tragenden Säulen der Pfeilerzwischenräume in nischenbildendem Halbrund aufgestellt (Abb. 34). Die Zentralität wird durch diese Anordnung hier wieder stärker betont als in den ähnlichen Kirchen Konstantinopels. Nur der vierseitige Altarraum vor der Apsis hat geradlinige zweistöckige Seitenarkaden. Die Vorhalle liegt auffallenderweise, wohl nur der Straßenflucht zuliebe, nicht gerade vor einer der Achteckseiten, sondern quer vor einer der Ecken, wie Ähnliches, folgerichtiger durchgeführt, an einer Achteckkirche von Binbirkilisse in Kleinasien vorkommt. Byzantinisch erscheinen vor allem die Einzelformen in San Vitale. Kämpfer vermitteln überall zwischen den Säulen und den Bogen. Die Kapitelle zeigen zum Teil noch die zusammengesetzte Gestalt mit scharfgeschnittenen, schon schematisch werdenden Akanthusblättern, zum Teil aber auch bereits die echt byzantinische Trichterform, die durch flach stilisiertes geometrisches Blattwerk oder durch korbartiges Flechtwerk gehoben wird. San Vitale ist und bleibt eben eine orientalische Kirche auf italischem Boden. In ihrer räumlichen Entfaltung etwas zu hoch, ist sie doch reich an reizvollen Durchblicken und Ansichten, die hier, wie in allen Kirchen Ravennas, durch den prächtigen Mosaikschmuck an Decken und Wänden farbiges Leben und malerischen Zusammenschluß erhalten.

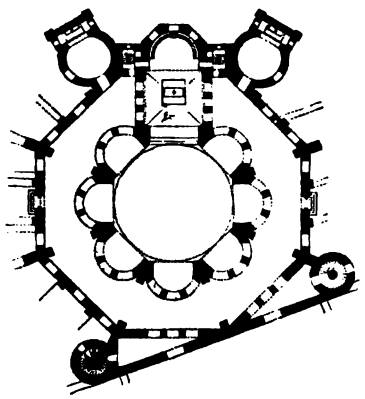


Abb. 33. Grundriß der Kirche San Vitale in Ravenna. Nach H. Holtzinger a. a. O.

Von den altchristlichen Kirchen des übrigen Oberitaliens und der angrenzenden Gebiete ist die altchristliche Basilika von Triest in den jetzt fünfschiffigen Dom San Giusto verbaut, ist der durch seine Fußbodenmosaiken berühmte Dom zu Parenzo in Istrien eine Basilika des 6. Jahrhunderts mit drei Apsiden und mit Kämpfern über den Säulenkapitellen, gehört der Dom zu Grado, dessen Kompositkapitelle mit Stricken unterbunden erscheinen, dem gleichen Jahrhundert an, während der Dom der Insel Torcello ursprünglich eine Basilika des 7. Jahrhunderts war, von der sich, wie Cattaneo gezeigt, nur die Mittelapsis mit ihren halbrunden Stufenbänken erhalten hat. Östliche Einflüsse sind hier überall unverkennbar. Über neuere Ausgrabungen von Basiliken und Baptisterien im ganzen Küstengebiet von Aquileja bis Salona hat W. Gerber berichtet. Auch in Albenga an der Riviera di Ponente steht eine altchristliche Taufkirche. Am wichtigsten sind die frühchristlichen Kirchen Mailands, der großen Römerstadt, die bereits in der heidnischen Kaiserzeit Rom selbst an Größe, wenn auch nicht an Pracht übertraf. Die berühmte Basilika des hl. Ambrosius (Sant' Ambrogio) und die kreuzförmige Kirche des hl. Nazarius (San Nazaro) bewahren wenigstens den Grundriß ihrer ursprünglichen Gestalt; und viel mehr ist freilich auch nicht von der ursprünglichen Anlage der Kirche San Lorenzo zu sagen, des berühmten Zentralbaues, der vorbildlich bis in die Renaissancezeit hinein weitergewirkt hat. Daß auch hier eine antike Bauanlage den Grundriß beeinflußt hat, ist möglich, daß der Aufbau aber nur aus östlichen Vorbildern heraus verstanden werden kann, liegt auf der Hand. Die Untersuchungen von Julius Kohte kamen zu dem Ergebnis, daß der erste Aufbau, der dem jetzigen glich, zwischen 559 und 563, also zur Zeit der byzantinischen Herrschaft in Mailand, entstanden, daß der

Abb. 34. Innenansicht der Kirche San Vitale in Ravenna. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

jetzige Bau aber nach verschiedenen Feuersbrünsten und Einstürzen auf der alten Grundlage erst 1574 aufgeführt sei; und erst diesem Bau gehört auch die erhaltene achtseitige Kuppel an. Neuere Ausgrabungen haben gezeigt, daß dem Bau in der Tat der Prachtsaal eines antiken Wohn- oder Badepalastes zugrunde lag, zu dem auch die vor der Kirche erhaltene korinthische Säulenhalle gehörte, daß nur die im Viereck, nicht die im Achteck aufgestellten Pfeiler die ursprünglichen Kuppelträger waren, und daß der Bau vielleicht noch der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts angehört. Die Grundgestalt (Abb. 35) der Lorenzkirche ist ein gleichseitiges Viereck, das an jeder Seite durch eine weite Flachbogennische erweitert wird. Zwischen jenen vier alten Pfeilern stehen vor jeder der vier Hauptecken zwei andere Pfeiler, und zwischen diesen stehen, in ihrer ausgebauchten Anordnung den großen Flachbogennischen der vier Hauptseiten folgend, je vier Säulen oder Pfeiler, die sich in dem von ihnen getragenen Emporengeschosse wiederholen. Der durch diese Anordnung erzielte Eindruck ist zentraler als der der Sergiuskirche in Konstantinopel, weit- und schönräumiger als der der Vitaliskirche in Ravenna. Jedenfalls gehört die Lorenzkirche in Mailand zu den herrlichsten Raumschöpfungen der Welt. Von ihren achtseitigen Kapellenanbauten gehören Sant' Aquilino an der Südseite und Sant' Ippolito an der Ostseite noch dem 5., San Sisto an der Nordseite dem 6. Jahrhundert an.

Soweit sich die hellenistisch-römische Gesittung zur Zeit Konstantins übers Meer und über die Alpen nach Westen und Norden erstreckt hatte, war auch der Boden bereitet worden, an der Entwickelung des christlichen Kirchenbaues teilzunehmen. Über die westgotischen Kirchen Spaniens, von denen nur derbe und dürftige Reste erhalten sind, über die angelsächsischen und irischen Kirchen der Frühzeit, die erst nach diesen Jahrhunderten greifbarer hervortreten, und über die merowingischen Kirchen des fränkischen Reiches, die selbständige Weiterbildungen zeigten, sind wir hauptsächlich durch die Schriftquellen unterrichtet. An der dreischiffigen kleinen Basilika Johannes des Täufers zu Baños de Cerrato (zwischen Burgos und Valladolid) hat sich die Inschrift des Westgotenkönigs Recesvinthus von 661 erhalten; doch gehört der Aufbau, abgesehen von den alten Säulen, einem Umbau des 10. Jahrhunderts an. Der älteste erhaltene Kirchenbau Deutschlands, der sich freilich aus einer heidnischen Gerichtshalle entwickelt hatte, steckt in dem um 550 hergestellten viereckigen Kern des Domes der Kaiserstadt Trier. Im Gebiete des heutigen Frankreich herrschte der Basilikenbau. Viel besprochen ist die 470 vollendete, jetzt zerstörte alte Martinskirche zu Tours. Die Ausgrabungen, die an der Stelle ihres Chors stattgefunden haben, sind von Quichérat, de Lasteyrie, Dehio und Witting zu weitgehenden kunstgeschichtlichen Schlüssen verwertet worden. Nach den alten Schriftquellen scheint es, als sei das Apsisrund der Kirche in Arkaden aufgelöst gewesen, wie das jener Basilika zu Neapel (S. 44). Daß diese Rundung aber schon im 5. Jahrhundert von einem auf Säulen ruhenden Bogengange umgeben gewesen, wie man gemeint hat, ist unwahrscheinlich und schon nach de Lasteyries und Dehios und vollends nach Galls neueren Untersuchungen durch die Ausgrabungen durchaus nicht bestätigt worden. Im 6. und 7. Jahrhundert trug das fränkisch-germanische Merowingerreich besonders in jenem Teile seiner Grenzen, der heute den Nordosten Frankreichs bildet, bereits eine reiche Kunstblüte, die teils von dem Hofe zu Paris, teils von den Klöstern des Benediktinerordens gepflegt wurde; und nach den Schriftquellen zu urteilen, deren Erläuterung wir Hugo Graf verdanken, bildeten sich gerade im westfränkischen Kirchenbau dieser Zeit manche Neuerungen aus, die

die romanische Baukunst vorbereiten halfen. Die Form des heiligen Kreuzes, die in Konstantinopel die Apostelkirche, in Mailand die Kirche San Nazaro beherrschte, prägt sich auch hier als Sinnbild der Kirche Christi dem Grundrisse mancher Kirchengebäude auf. „Um des lebenspendenden Kreuzes willen", wie ein alter Schriftsteller bezeugt, ließ Childebert I. die 558 geweihte Kirche Saint-Germain-des-Près zu Paris als seine Grabkirche in Kreuzesgestalt errichten. Wo hier an Basiliken die Kreuzesform als etwas Besonderes hervorgehoben wird, muß immer das vierschenklige Kreuz (†) gemeint sein, nicht das T-förmige, das den längst bekannten Grundriß der mit einem Querschiff ausgestatteten römischen Basiliken bildete. Die Abteikirche von Saint-Denis bei Paris, die Dagobert I. 629 erbaute, hatte noch die T-Form. Gleich darauf aber griff der Benediktinerorden die wirkliche Kreuzesform für seinen Kirchenbau auf — und zwar jetzt die Form des lateinischen Kreuzes, als dessen längerer unterer Arm das Langhaus der Basilika erschien. So entstanden rasch nacheinander die westfränkischen Klosterkirchen, die hier in Betracht kommen: 634 gründete der heilige Audoenus (Saint-Ouen) die Klosterkirche in Rebais, 648 stiftete Wandregisil (Saint-Wandrille) mit Unterstützung des Pariser Hofes die Abteikirche zu Fontanella (Saint-Wandrille bei Rouen); 655 folgte das Kloster Gemeticum (Jumièges) ebenfalls bei Rouen; und für diese Kirchen ist die Kreuzgestalt ausdrücklich bezeugt; für Fontanella auch ein Turm über der Vierung, dem Schneidungsquadrat der Kreuzesarme des Grundrisses, wie ein solcher ja auch über der Grabkapelle der Galla Placidia zu Ravenna (S. 45) vorgebildet worden war.

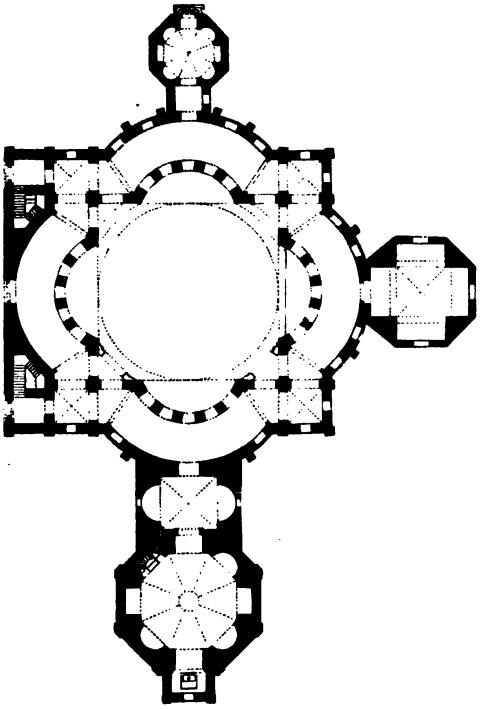


Abb. 35. Grundriß der Kirche San Lorenzo in Mailand. Nach A. Effenwein in Durms „Handbuch der Architektur".

Von den Bestandteilen erhaltener kirchlicher Bauten Frankreichs, die von der örtlichen Forschung den Merowingern zugeschrieben werden, kommt nach Lasteyrie nur wenigen ein so hohes Alter zu. Wirklich dem 7. Jahrhundert mag eine in Poitiers ausgegrabene kleine Friedhofskapelle, mögen die Außenmauern der alten Petersbasilika zu Vienne (Isère) einschließlich ihrer von Säulen eingefaßten Fenster, mögen die heute unterirdische Kapelle (Krypta) zu Jouarre (Seine-et-Marne) mit ihren barbarisierten korinthischen und kompositen Kapitellen und die Krypta der Lorenzkirche zu Grenoble mit ihren kleeblattförmig gestellten drei Apsiden und ihren schon selbständigeren Säulenkapitellen angehören. Von alten Baptisterien werden das zu Riez (Basses-Alpes), das von außen vierseitig, von innen achtseitig mit Halbrundnischen an den vier Eckseiten gestaltet ist, und das rechteckige zu Venasque (Vaucluse), dessen vier große Halbrundnischen mit inneren Säulenstellungen versehen sind, als merowingisch anerkannt; und auch die vielbesprochene Taufkirche zu Poitiers (Saint-Jean), deren Vorhalle erst dem 12. Jahrhundert angehört, ist, auf älterer Grundlage, ein Rechtecksaal des

7. Jahrhunderts mit Halbrundnischen an den beiden Schmalseiten, einer tiefen vielseitigen Nische an der rückwärtigen Breitseite und mit Schmucksäulen, die älteren Gebäuden entlehnt sind.

Auf deutschem Boden gehören Mauerreste der Peterskirche auf der Zitadelle zu Metz dem 7. Jahrhundert an. Ihre Aufmauerung aus kleinen Bruchsteinen (petit appareil), die von Backsteinstreifen durchzogen sind, gilt als bezeichnend für die Bautechnik der Merowingerzeit. Auch der runde „Römerturm" in Köln, dessen Außenmauern mit bunten geometrischen Mustern in Stein und Ziegeln verziert sind, mag hierher gehören.

Wenn die Baugeschichte der Jahrhunderte, von denen wir reden, auch noch manche schmerzliche Lücke zeigt, so viel ist heute schon klar, daß es irrig wäre, die Frage nach dem Ursprung der Hauptformen des Kirchenbaues mit dem Feldgeschrei „Hie Rom, hie Byzanz" erledigen zu wollen. Rom und Konstantinopel waren in kunstgeschichtlicher Beziehung nur Teilgebiete des hellenistisch-christlichen Kulturreiches, das nach den Tagen Konstantins des Großen die Mittelmeerküsten umzog. Ägypten, Syrien und Kleinasien haben für die Entwickelungsgeschichte der christlichen Baukunst offenbar ebensoviel, ja ursprünglich mehr beigetragen als Rom und Konstantinopel; und Strzygowski wird auch recht haben, wenn er der unmittelbaren Einwirkung der hellenistischen Küsten des Ostens auf die Hofkunst Konstantinopels, der nie völlig hellenisierten Hinterländer Antiochiens und Alexandriens aber, die die Ursitze des Mönchtums waren, auf die Klosterkunst des Abendlandes ein entscheidendes Gewicht bei der Neubildung der Bauformen beimißt.

Ähnlich ging es mit den Schmuckformen der Baukunst. Gemeinsam sind der Zierkunst des Morgenlandes und des Abendlandes zunächst die christlichen Symbole, von denen, neben den bisher genannten Vögeln, jetzt auch der Phönix, der unsterbliche Vogel der Fabel, erscheint. Vor allen Dingen aber tauchen in nachkonstantinischer Zeit die Kreuze und Monogramme Christi an Kämpfern und Kapitellen, an Türstützen, in Blattfriesen, selbst an Mauerflächen als leicht verständliche, sinnbildliche Zieraten auf. In vorkonstantinischer Zeit ist das Monogramm Christi wohl als Abkürzung in Inschriften verwandt worden; erst jetzt wird es als wirkliches sinnbildliches Ziermotiv benutzt, das in verschiedener Gestalt, , in Ägypten sogar als Henkelkreuz in Gestalt des uralten „Nilschlüssels" (Bd. 1, S. 55), mit seinen einfachen Linien eine Fülle heiliger Empfindungen im Herzen des sinnigen Beschauers weckt. Indem im übrigen das Abendland vorzugsweise antike Säulen und Gebälkstücke verwandte, verzichtete es auf die selbständige Weiterbildung der Einzelformen und überlieferte diese in etwas verwilderten Sprossen dem romanischen Zeitalter zur Fortentwickelung. Indem das Morgenland aber sich von Anfang an mehr auf sich selbst angewiesen sah, verflüchtigte sich ihm allmählich die ursprüngliche Bedeutung der antiken Pflanzen- und Flechtornamentik, die sich unter dem Einflusse eines uralt ererbten geometrischen Gefühls hier unversehens schematisierte; und wenn die neue byzantinische Ornamentik auch um 500 in Konstantinopel bereits in voller Blüte stand, so braucht sie doch keineswegs dem Gestade des Bosporus entsprossen zu sein. Daß die Schematisierung der Akanthusranken von El Bara in Syrien (S. 32 und 34) unabhängig von der Schematisierung der Akanthusranken an der Johanniskirche in Konstantinopel ist, ist ebenso einleuchtend, wie daß die Arabesken eines koptischen Sarkophags im Museum von Gise (S. 30) in ähnlicher Weise geometrisch stilisierte antike Pflanzenverzierungen sind wie irgendwelche an der Sophienkirche zu Konstantinopel. Im Übergang von der natürlichen zur geometrischen Stilisierung,

von der plastisch modellierenden zur flach ausstechenden Technik stehen auch die Reliefverzierungen der beiden kleinen Marmorpfeiler von Ackers (Saint-Jean-d'Acre) in Syrien, die in Venedig neben der Markuskirche aufgestellt sind (Abb. 36). Zwei Monogramme in ihren Rosetten scheinen sie nach Antiochien zu verweisen; und gerade als anschauliche Beispiele antiochenischer Verzierungskunst sind sie kunstgeschichtlich bedeutsam. Besonders lehrreich ist die prächtige, von hellenistischen Motiven durchsetzte, im wesentlichen aber neupersische Flächenverzierung der von Strzygowski veröffentlichten, jetzt großenteils im Berliner Museum aufgestellten Palastfassade von Mschatta im Moab jenseit des Toten Meeres, die gerade wegen der vollendeten Ausbildung, in der sie den neuen Stil zeigt, allerdings (Bd. 2, S. 117 und 173) wohl mit Recht eher der islamischen Kunst des achten als der mesopotamisch-syrischen Kunst des 5. Jahrhunderts zugeschrieben wird. An die Stelle der plastischen Modellierung ist hier unter dem Einfluß des Orients überall der flache Ausstich getreten, der nur in dem farbig empfundenen Gegensatz von hell und dunkel schwelgt. Gerade dieser Stil wirkt durch die Klosterkunst des Hinterlandes des hellenistisch-christlichen Ostens auf die europäische Klosterkunst ein und wird zu einem wirkungsvollen Einschlag in der Entwickelung der frühmittelalterlichen Verzierungskunst nicht nur Konstantinopels, das sich besonders eng an Kleinasien anschloß, sondern auch des Abendlandes. Gerade für den Gesamteindruck der Binnenräume der christlichen Gotteshäuser aber war der zuerst im Osten entwickelte rein flächige Charakter ihres Wand- und Deckenschmuckes entscheidend. Die ganzen Innenräume der Kirchen des Ostens strahlten in gleichmäßig verteilter Farbenpracht, die in den abendländischen Kirchen ebenfalls angestrebt, aber nur selten in vollem Umfange ausgeführt wurde.

Abb. 36. Marmorpfeiler von Saint-Jean-d'Acre neben der Markuskirche in Venedig. Nach Strzygowski im „Orient christianus" I.

Wie die stilisierte Entwickelung der spätantiken Verzierungskunst sich schon in der Geschichte der altchristlichen Säulenkapitelle widerspiegelt, haben neuerdings namentlich v. Alten, Weigand (in seinem Aufsatz über das Theodosioskloster), Wulff und W. de Grüneisen eingehend, aber mit verschiedenen Ergebnissen studiert. Das Akanthuskapitell, das, wo es mit wie vom Winde bewegten Blättern dargestellt wird, in die neuen malerischen Bahnen einlenkt, verleugnet seinen hellenistischen Ursprung natürlich niemals. Schwieriger ist es, den Heimatschein der verschiedenen Trichter-, Kessel- und Korbkapitelle, die wir kennen gelernt haben, beizubringen. Wahrscheinlich sind sie syrischen Ursprungs. Die Faltenkapitelle, wie sie uns z. B. in der Sergius- und Bacchuskirche in Konstantinopel und in San Vitale zu Ravenna entgegentreten, sind nicht mit den Falt- oder Fächerkapitellen der islamischen Kunst (Bd. 2, S. 371 und 372) zu verwechseln. Das Kämpferkapitell leitet v. Alten aus Ägypten ab, während Strzygowski es mit immer größerer Entschiedenheit für sassanidisch erklärt. Plastische Menschen- und Tierfiguren sind, abgesehen von den Eckvögeln in den Korbkapitellen, die in anderen Kapitellen manchmal die Voluten ersetzen, verhältnismäßig selten. Dem immer flächiger und fiedriger stilisierten „kleinzackigen" Akanthuslaub, dessen Art schon durch die Bohrtechnik gefördert wurde, gesellt sich das Weinlaub, das oft „akanthisiert", aber selten so weit

geometrisiert wird wie jenes, während sein ganzes Stengel- und Rankenwerk um so stärker an der Geometrisierung teilnimmt, die bald die ganzen Kapitelle mit Zickzacken, Flechtmustern oder anderen uralten, aber ewig erneuten Mustern bedeckt. Die trapezförmigen Seiten der Kämpferkapitelle werden oft mit Rahmenwerk eingefaßt, innerhalb dessen christliche Sinnbilder, wie das Monogramm, das Kreuz usw., Platz finden.

Alles in allem gehen auch die altchristlichen Säulenkapitelle, flächiger werdend, immer deutlicher in den Gesamteindruck des flächenhaft umgrenzten, weich und farbig umflossenen Raumbildes der altchristlichen Kirchen auf.

2. Die altchristliche Malerei vom 4. bis ins 8. Jahrhundert.

Hatte die altchristliche Baukunst der Andacht der Christenheit würdige und raumschöne Stätten bereitet, so blieb es der Malerei dieses Zeitraumes vorbehalten, den von feuriger Einbildungskraft beschwingten Vorstellungen der vom Drucke der Verfolgungen befreiten Christen einen überzeugten und überzeugenden künstlerischen Ausdruck zu verleihen. Handelt es sich auch nach wie vor um die mittelmäßigen Leistungen namenloser Meister einer Kunst, die in den Schoß des Handwerks zurückgekehrt war und von Jahrzehnt zu Jahrzehnt an Formenverständnis verlor, so beteiligten sich an der Gestaltung ihres Inhalts doch offenbar oft genug gottbegnadete Männer, die führenden Geister, die Priester, Seher und Sänger des neuen Glaubens; und so weit entfernt Form und Inhalt dieser Kunst davon waren, völlig ineinander aufzugehen, künstlerisch reizvoll ist es besonders in der Mosaikmalerei oft genug, zu verfolgen, wie die an sich tüchtige, farbig prächtige und dekorativ wirksame Handwerkermalerei durch die großen, heiligen Empfindungen, die ihr Inhalt widerspiegelt, von innen heraus beseelt und über sich selbst emporgehoben wird.

Die eigentliche Wandmalerei auch dieses Zeitraumes, die anfangs nach wie vor von der Wandmalerei des hellenistisch-römischen Privathauses abhängt, bald aber, immer „historischer" oder immer „liturgischer" werdend, von dem monumentalen Stil der Mosaikmalerei der großen Kirchen beeinflußt wird, läßt sich am besten in den Katakomben verfolgen. Reich an christlichen Fresken dieser Jahrhunderte ist die unterirdische Gräberwelt Siziliens und Neapels, mit deren Erforschung die Namen Führers und Viktor Schultzes verknüpft sind; einzelne christliche Grabgemälde sind auch in Alexandrien und in Fünfkirchen zum Vorschein gekommen; als Ausläufer der alexandrinischen Kunst, mit koptischem Empfinden getränkt, erscheinen die Kuppelfresken in zweien der Grabbauten zu Baguat in der Libyschen Wüste (S. 26). Die älteren, um 400 entstandenen sind ohne Feldereinteilung, wenn auch in konzentrischer Anordnung in breiter, umrißloser, aber lebendiger Formen- und Farbensprache hingesetzt. Zu ihren selteneren Darstellungen gehören der Durchzug der Israeliten durchs Rote Meer, die Zersägung des Propheten Jesaias und die Gefangennahme des Petrus. Die jüngeren, um 500 entstandenen sind wieder durch breite Kreislinien gegliedert, und ihre meistens von vorn gesehenen Gestalten zeigen dementsprechend eine strengere, zeichnerischere Haltung. Die „Euche", die mit vor der Brust erhobenen Händen betet, ist ein Gegenstück zur römischen „Orans".

Nach wie vor aber tritt uns in den römischen Katakomben die weitere Entwickelung der christlichen Wandmalerei am lebendigsten entgegen. Nach dem Anfang des 5. Jahrhunderts wurden hier freilich keine Toten mehr begraben; aber die heiligen Grüfte der Märtyrer verwandelten sich nunmehr in Stätten frommer Andacht; und die Päpste des 4., 5., 6. und 7. Jahrhunderts ließen die Grabgemächer der Blutzeugen vielfach wiederherstellen und ihre Wände

mit neuen Gemälden schmücken. Erst zur Zeit der Langobardenzüge schlossen die Katakomben ihre Pforten. Die zusammenhängenden Reihen biblischer Bilder, die wir nach dem Frieden der Kirche in großen Kirchengemälden und kleinen Buchbildern erscheinen sehen, lassen sich in den unterirdischen Grabgemächern Roms freilich noch nicht verfolgen. Von den Einzelgestalten der „Orantinnen" mit kräftigen Bildniszügen, in denen eher bestimmte Verstorbene in der Seligkeit als Marienbilder zu erkennen sind, sind die nur als Brustbild dargestellte lebenskräftige Mutter mit dem Kinde an ihrer Brust aus der Mitte des 4. Jahrhunderts im Zömeterium Majus (Taf. 4b) und die feierlichere Gestalt der Vigna Massimi aus dem 5. Jahrhundert (Wilpert, Taf. 204) hervorzuheben. Nur einzelne neue Bibelbilder, die offenbar nach wie vor im Osten vorgebildet worden waren, treten im 4. und 5. Jahrhundert neben die alten. Neu sind unter den Sinnbildern z. B. in einem Gemälde des Domitillafriedhofs zwei Hirsche, die an frischem Felsenwasser trinken, und im Cubiculum der hl. Petrus und Marcellinus das Lamm Gottes auf dem Hügel, von dem die vier Paradiesströme (die vier Evangelien) herabfließen. Neu sind von biblischen Darstellungen z. B. in den Sebastianskatakomben das Bild der Geburt Christi, das den kleinen Heiland in Windeln mit dem Heiligenscheine und Ochs und Esel an der Krippe zeigt, und in den Katakomben der Kyriaka, noch aus dem 4. Jahrhundert, die Abbildung des Heilandes zwischen den klugen und törichten Jungfrauen. Die „Kreuzigung Christi" erscheint auch in den Katakomben erst einige Jahrhunderte später: am frühesten im Friedhof des heiligen Valentinus in einem Wandbilde, das Kraus dem 8. Jahrhundert zuschreibt, während Marucchi darauf besteht, es ins 7. Jahrhundert hinaufzurücken. Christus hängt in langem Gewande am Kreuze, unter dem Heilige stehen. Die Füße sind nicht erhalten. Die dicken schwarzen Umrisse und die schematische Haltung der Gestalten weisen auch hier auf eine Zeit, die mit der alten malerischen Überlieferung gebrochen hatte.

Abb. 37. Heiligengruppe. Wandgemälde im Friedhof des heil. Pontianus zu Rom. Nach J. Wilpert, „Die Malereien der Katakomben Roms".

Christus und die Seinen treten jetzt häufiger als solche in der Katakombenmalerei hervor. In dem anmutigen Gemälde des Domitillafriedhofs, das den jugendlichen Heiland auf dem Throne zwischen vier zu seinen Seiten stehenden Heiligen, nach Kraus den vier Evangelisten, darstellt, sehen wir ein Vorbild aller späteren „heiligen Unterhaltungen". Bezeichnend ist, daß Christus auch hier, im vollen 4. Jahrhundert, noch unbärtig, aber schon von einem einfachen Heiligenschein (Nimbus) umstrahlt erscheint, in dem wir vielleicht mit Cavalcaselle und Kraus den ältesten Heiligenschein der Katakombenmalerei sehen dürfen. Jugendlich im Halbkreis der Apostel erscheint Christus im Domitillafriedhof um die Mitte, im Friedhof der hl. Marcus und Marcellinus am Ende des 4. Jahrhunderts. Dort sind die Apostel teils

sitzend, teils stehend, hier in schon gemessener Linienführung bereits alle sitzend dargestellt. Noch allseitig bewegt ist das Bild in der Gruft der hl. Petrus und Marcellinus von 400, das einen schönen bärtigen Christus zwischen Petrus und Paulus darstellt (Wilpert, 252). Feierlich von vorn gesehen erscheinen Christus und die Heiligen, zwischen denen er steht, bereits auf dem Bilde der Generosagruft von 520 (Wilpert, 262). Vollends die neue monumentale Auffassung zeigt das kaum frühere Bild der Pontianusgruft (Abb. 37), das kerzengerade nebeneinanderstehende Heilige, von vorn gesehen, in überirdischer, um nicht zu sagen schematisierter Haltung darstellt; und zu den feierlichsten Bildern des 6. Jahrhunderts gehört die im Commodilla-Friedhof an der Via Ostiense aufgedeckte Maria mit dem Kinde, die, ganz von vorn gesehen, zwischen feierlich von vorn gesehenen Heiligen thront. Offensichtlich ist dies östliche, nicht römische Kunst. Bärtig tritt Christus in der Katakombenmalerei vielleicht zum ersten Male in jenem Bilde der törichten und klugen Jungfrauen (S. 53) auf. Zwischen seinen Jüngern sieht man den Heiland nun allmählich häufiger bärtig und im Glanze des Heiligenscheins. Verhältnismäßig spät aber kommt das eigentliche Bildnis des jugendlichen bärtigen Heilandes in runder Umrahmung vor. Das überlebensgroße Brustbild dieser Art in der Katakombe San Gandioso (della Sanità) zu Neapel gehört dem 6., das ältere der beiden ähnlichen Köpfe der Pontianuskatakombe zu Rom (Abb. 38) dem 7. Jahrhundert an. Das rein geschnittene, von kurzem Bart umrahmte Gesicht ist von langem, in der Mitte gescheiteltem Haupthaar umflossen. Die halbkreisförmigen Brauen sind schon schematisch empfunden. Der kreisrunde Heiligenschein hinter dem Haupt ist mit dem Kreuze geschmückt. Es ist im wesentlichen der ideale milde Heilandtypus, den die Renaissancezeit wieder aufgenommen hat. Den Übergang zu den greisenhaften, mürrisch dreinblickenden Christusköpfen, die in der Regel für „byzantinisch" gelten, aber verrät z. B. das Brustbild der Cäcilienkrypta der Calixtuskatakomben (Taf. 5), das im 8. Jahrhundert gemalt sein muß.

Abb. 38. Christuskopf. Wandgemälde aus dem Friedhof des hl. Pontianus zu Rom. Nach L. Perret, „Les Catacombes de Rome".

Die Apostel werden anfangs weder durch ihre Attribute noch durch andere Kennzeichen voneinander unterschieden. Zunächst werden Paulus und Petrus durch ihre bevorzugte Stellung hervorgehoben. Bald erscheint Petrus mit kurzem Haar und Vollbart, Paulus mit kahlem Vorderkopf und langem Barte. Dann aber traten nach und nach auch andere Blutzeugen als Heilige auf den Plan. Inschriften pflegen sie zu kennzeichnen. Die edlen Frauengestalten der Petronilla und der Veneranda im Domitillafriedhof haben den Vortritt. Prächtige, noch malerisch gestimmte Gestalten des 5. oder 6. Jahrhunderts sind die frommen Policamus, Sebastianus und Curinus im Lichtschacht über der Gruft der heiligen Cäcilia. Nicht vor dem 7. Jahrhundert ist die heilige Cäcilia in dieser selbst als Orantin (Taf. 5) in reichster Kleidung wiedergegeben. Edel in der Haltung, fein umrissen, sorgfältig in ihrer Art durchgeführt, zeigt sie doch kaum noch Anklänge an die malerische spätklassische Pinselführung; und vollends gilt dies von den beiden erst im 8. Jahrhundert gemalten langgestreckten Heiligengestalten, die

in der Krypta des heiligen Cornelius der Calixtuskatakomben, von vorn gesehen, von dicken schwarzen Linien umzogen, vor oben schwarzem, unten rotem Wandgrund stehen. De Rossi nennt sie schon „romanisch-byzantinisch". Der Übergang von dem umrißlosen, flüchtigen, aber freien Pinselstil zu dem frühmittelalterlichen, abgemessenen Umrißstil vollzieht sich allmählich, indem die dunklen Schattierungsstriche sich auf die Hauptlinien der Gestalten zurückziehen und hier schließlich schematisiert werden; und ebenso allmählich werden die anfangs noch lebhaften Farben durch Rot, Gelb und stumpfes Grün ersetzt. Der orientalische Charakter aller dieser römischen Gemälde des 7. und 8. Jahrhunderts erscheint selbstverständlich, wenn man bedenkt, daß zwischen 606 und 741 dreizehn dem Osten entstammende, teils griechische, teils syrische Päpste den Stuhl Petri beherrschten.

Von den einstmals oberirdischen Räumen, in denen sich altchristliche Wandgemälde erhalten haben, kommt zunächst das Haus der heiligen Römer Johannes und Paulus in Betracht, das der Pater Germano 1887 auf dem cälischen Hügel in Rom ausgrub und später in besonderem Buche beschrieb. Aus dem 4. Jahrhundert stammen hier die christlichen Sinnbilder und Gestalten eines Zimmers mit radförmiger Decke, an der sich eine Betende der bekannten Art (Abb. 39) besonders gut erhalten hat. Im Übergang vom 4. zum 5. Jahrhundert aber stehen die kleinen Fresken der „Confessio". Das wichtigste Bild dieses Gemaches stellt die Hinrichtung dreier heiliger Blutzeugen dar, die mit verbundenen Augen und auf dem Rücken gefesselten Händen im Vordergrunde knieen, während hinter ihnen, nur zum Teil erhalten, die Henker mit geschwungenem Schwerte stehen (Abb. 40). Es ist die älteste gemalte christliche Hinrichtungsszene, die sich erhalten hat. Auf dem weißen Grunde fehlen bereits alle Andeutungen eines räumlichen Hintergrundes. Aber in der Art, wie das Hinknieen zum Empfange des Todesstreiches wiedergegeben ist, spricht sich noch eine gute Überlieferung aus; und wenn die Modellierung auch schon trocken und dürftig, die Färbung schon gering und reizlos ist, so verschmäht die malerische Pinselführung doch auch hier noch die harten, schwarzen Umrisse, die bald die Alleinherrschaft behaupteten.

Abb. 39. Orantin. Wandgemälde im Hause der heil. Johannes und Paulus auf dem cälischen Hügel zu Rom. Nach P. Germano, „La casa Celimontana etc."

Eine neue ernste Kunstwelt öffnete noch zu Konstantins Lebzeiten ihre Pforten in den großen Gemäldefolgen, mit denen das Innere der Basiliken und Rundkirchen geschmückt wurde. Teils waren sie in Mosaik, teils mit dem Pinsel al fresco ausgeführt. Unter den Schriftquellen, die uns nach Julius v. Schlossers, Steinmanns und Wickhoffs Forschungen die Kunde von Kirchengemälden übermitteln, stehen die erhaltenen, in der Regel in Versen geschriebenen Bilderunterschriften (Tituli) voran. Die 24 Titel, die dem ravennatischen Arzt und Diakon Elpidius Rusticus (gestorben 533) zugeschrieben werden, zeigen am deutlichsten, daß die biblischen Bilderfolgen bestimmte Vorgänge des Alten auf bestimmte Vorgänge des Neuen Testamentes bezogen. Dem Sündenfall z. B. steht die Verkündigung Mariä, die Opferung Isaaks der Kreuzigung des Herrn gegenüber. Das sinnbildliche Apsismosaik der dem heiligen Felix geweihten Basilika zu Nola konnte Wickhoff aus den Versen des heiligen

Paulinus (353—415), die biblischen Wandgemälde im Speisezimmer des Bischofs Neon von Ravenna (um 450) aus der Beschreibung des Agnellus (um 839) ihrem Inhalt nach wiederherstellen. Selbst vom Bilderschmuck der Martinskirche zu Tours im merowingischen Gallien und der Kirche des Abtes Benedikt von Weremouth und Jarrow jenseit des Englischen Kanals (um 678—684) ist in den Schriftquellen die Rede.

Lebhafter als alle diese Nachrichten fesseln uns natürlich die erhaltenen kirchlichen Fresken und Mosaiken dieser Zeit. Im altchristlichen Osten sind in den letzten Jahrfünften namentlich in ägyptischen Klosterkirchen und Grabkapellen eine Reihe von Fresken des 5. bis 7. Jahrhunderts dem Tageslicht zurückgegeben worden, um die Forscher wie W. de Bock, Ainalow, Clédat, Quibell und Prinz Johann von Sachsen sich bemüht haben. Die Fresken des 5. Jahrhunderts von Sakkara, von denen das große Opfer Abrahams an die Bilder der syrischen Handschrift des Indienfahrers Kosmas (S. 68) erinnert, sind ins Museum zu Kairo gekommen, die von Bawit sind an ihrem Platze geblieben. In einer Apsisnische ist hier die Himmelfahrt Christi in hieratischer Umschreibung dargestellt. Oben im Licht thront der Heiland zwischen den Evangelistenzeichen; unten stehen, steif von vorn gesehen, die kurzen, gedrungenen Gestalten der Mutter Gottes und der Apostel. In Sakkara wie in Bawit erscheint Christus in der Herrlichkeit („Majestas") schon mit den 24 Ältesten der Apokalypse. Die Technik aller dieser Fresken besteht in der Ausfüllung der Umrißzeichnungen mit allmählich flächenhafter werdenden, meist aber doch noch leicht abgeschatteten Farben. Syrische und koptische Einflüsse mischen sich überall.

Im altchristlichen Abendlande ragen unter den wenigen erhaltenen Kirchenfresken Roms die der 1900 freigelegten Kirche Santa Maria antiqua am Forum hervor. Ein ganzes Museum frühmittelalterlicher Malereien ist hier wieder zum Vorschein gekommen; und fast alle von ihnen tragen ihre byzantinische Herkunft deutlich zur Schau. Aller Wahrscheinlichkeit nach sind sie Schöpfungen der oströmischen Mönche, die in Rom ansässig waren. Die ältesten dieser Fresken, wie die beiden schönen Köpfe der Verkündigung neben der Hauptapsis, gehören noch dem 7. Jahrhundert an; aus dem Anfang des achten stammen hier z. B. die thronende Maria und zwei Heiligengestalten; etwas später mögen die Gestalten und die Bibelbilder der Langhauswände entstanden sein; der Mitte des 8. Jahrhunderts, auf die die Gestalt des mit dem viereckigen Heiligenschein der Lebenden versehenen Papstes Zacharias (741—752) hinweist, entstammt die Kreuzigung Christi in der nördlichen Nebenapsis. Ihr Stil knüpft an den der Kreuzigung einer syrischen Bilderhandschrift an, die wir kennen lernen werden (S. 66). Wie der Heiland hier noch lebend, mit offenem Auge, in langem Gewande mit nebeneinander besonders angenagelten Füßen am Kreuze hängt, ist aber auch typisch für die meisten Kreuzigungsbilder bis ins hohe Mittelalter hinein geblieben. Von den Gestalten, die unter dem Kreuze stehen, sind Maria, Johannes und Longinus durch Inschriften beglaubigt. Die Umrisse sind erst leicht betont; die Behandlung ist noch verhältnismäßig malerisch.

In größerer Anzahl als Fresken haben sich, dank der größeren Dauerhaftigkeit ihrer Technik, kirchliche Mosaikgemälde dieses Zeitraumes bis auf den heutigen Tag erhalten; und ergreifend bringen diese uns zum Bewußtsein, daß die Ausschmückung der Kirchen mit umfangreichen, aus farbigen Glaswürfelchen zusammengesetzten, im sattesten Farbenschmelz leuchtenden Gemälden, die eine mächtige neue heilige Gestaltenwelt schufen, noch eine wirkliche künstlerische Großtat des christlichen Altertums war. In ihnen kommt der neue malerische Monumentalstil zum Durchbruch, der dem feierlich abgemessenen und zugleich leuchtend im

Raume verschwebenden Gesamteindruck zuliebe die alte plastische Durchbildung der Einzelheiten zuerst absichtlich vernachlässigt, dann nur allzubald verlernt. Neben de Rossis großem Farbentafelwerk kommen für unsere Kenntnis der Mosaiken Roms besonders die Schriften von Müntz und Gerspach, denen sich das im Erscheinen begriffene Hauptwerk von Wilpert anreiht, für die Ravennas namentlich Arbeiten J. P. Richters und E. K. Redins in Betracht.

Die Mosaikgemälde schmückten in der Regel nur die gewölbten Teile der Kirchen und die Oberwände ihres Langhauses. Die unteren Seitenwände waren oft mit Bildteppichen, öfter aber mit Ziermustern aus geschnittenem farbigen Marmormosaik (opus sectile) verziert, das zwischen den Glasmosaikbildern der oberen Teile und den aus derberen Rauten-, Kreis-, Kreuz- und Bandgeflechtmustern zusammengesetzten Steinfußböden geschickt vermittelte. Wie schon im Schmuck der heidnischen Mosaikfußböden die Bewohner des Meeres eine Hauptrolle spielten, so beherrschen diese vielfach, in christliche Sinnbilder verwandelt (S. 11), auch die altchristlichen, namentlich die nordafrikanischen Fußbodenmosaiken in den Kirchentrümmern von Cherchel (Caesarea) und Tipasa; Jonasbilder und andere alttestamentliche Darstellungen schließen sich an. Der alexandrinische weicht auch hier bald dem syrischen Einfluß, der zunächst seine doppelten und mehrfachen Bandgeflechte und seine schematisierten schweren Rankengewinde mit kleinen menschlichen und tierischen Füllfiguren mitbringt. Charakteristisch ist der Fußbodenbelag aus Tyrus im Louvre; aber auch in Jerusalem sind zahlreiche Mosaikböden aufgedeckt worden, zwischen deren Bandmustern und geometrischen Verzierungen sinnbildliche Fische, Vögel oder andere Füllfiguren auftauchen. Das Jerusalemer Fußbodenmosaik mit der Orpheusdarstellung hat Strzygowski bekanntgemacht. Von den landkartenartigen Fußbodenmosaiken von Madaba ist schon die Rede gewesen (S. 31). Auch die neueren Ausgrabungen in Ephesos und Milet haben Reste reicher Bodenmosaiken zutage gefördert, und die neuerdings aufgedeckte Orpheusdarstellung auf dem Fußboden der Studios-Basilika in Konstantinopel arbeitet bereits im Sinne jenes „opus sectile" genannten „Schnittmosaiks" mit eingelegten Marmorstücken in ausgeschnittenem Porphyrgrunde. Im Küstenland Österreichs schmückt den Dom zu Aquileja ein Fußbodenmosaikbild des 4. Jahrhunderts, das den guten Hirten darstellt; und viel besprochen ist das des Domes zu Parenzo, das im wesentlichen aus Bandgeflechten und Bandschleifen besteht, zwischen denen sinnbildliche Fische angebracht sind.

Abb. 40. Hinrichtung dreier Blutzeugen. Wandgemälde im Hause der heil. Johannes und Paulus auf dem cälischen Hügel zu Rom. Nach P. Germano a. a. O. (Zu S. 55.)

Wandmosaiken ersetzten die Fresken vorzugsweise in der Apsis, am Triumphbogen, in den Kuppeln und an den langen Oberwänden des Mittelschiffes der Basiliken, an denen sich die biblischen Geschichten in nunmehr folgerichtig angeordneten Einzelbildern entfalteten, während die Altarnische und der Triumphbogen der Darstellung visionärer und apokalyptischer Himmelsherrlichkeit, der siegreichen Kirche, dem Triumphe des Heilandes oder der Vergötterung jener Heroen des Christentums vorbehalten blieben, deren Andenken die Kirche geweiht war. Was von den Kanzeln verlesen oder gepredigt wurde, stellte sich den Augen der andächtigen Gemeinde in strahlender Leibhaftigkeit vor.

Die ältesten christlichen Mosaiken Roms befinden sich in der Rundkirche Santa Costanza. Nach de Rossi haben sich namentlich Schmarsow und Rudolf Michel mit ihnen beschäftigt; die heidnisch-heiteren, landschaftlich-dekorativen, architektonisch gegliederten Kuppelmosaiken sind freilich nur aus Zeichnungen des 16. Jahrhunderts bekannt. Daß die figürlichen Vorgänge in der belebten, von einem Laubengerüst überspannten Flußlandschaft dem Alten und dem Neuen Testament entlehnt gewesen seien, wie man bisher annahm, hat Michel widerlegt. Wahrscheinlich waren, wie in den erhaltenen weißgrundigen Mosaiken der Tonnengewölbe des Umgangs, nur weltlich-heitere Vorgänge gemeint. Zwei der Wölbungen dieses Umgangs füllt ein mächtiger Weinstock, unter dem ländliche Weinerntebildchen angebracht sind, zwei andere zeigen in kleinen, von Bandflechten umrahmten Rundfeldern niedliche Liebesgötter und Psychen, Lämmer, Tauben und kleinere Vögel, noch zwei andere sind streumusterartig mit Vögeln, Früchten, Blütenzweigen, Vasen und Muscheln bedeckt. Auch Bildnisbüsten sind eingeflochten. Gehören diese Kuppel- und Umgangsmosaiken dem Anfang des 4. Jahrhunderts an, so scheinen nach Michels Ausführungen die beiden erhaltenen, stark überarbeiteten Nischenmosaiken dieser Kirche, deren eines den Heiland zwischen Petrus und Paulus in der durch Palmen angedeuteten himmlischen Herrlichkeit zeigt, trotz ihres noch weißen Grundes ihrer ganzen Haltung nach erst am Anfang des 5. Jahrhunderts entstanden zu sein, als die Grabkirche in eine Taufkirche verwandelt wurde. Jeder wird die Anmut der tändelnden späthelleniſtischen Zierkunst nachempfinden, die an den Gewölben des Umgangs noch einmal vor ihrem Verscheiden heiter und lebensvoll aufblitzt.

Auch das Mosaik der flach gebogenen Apsis der kleinen Kirche Santa Pudenziana in Rom gehört noch dem 4. Jahrhundert an. Es stellt Christus mit seinen Jüngern im himmlischen Jerusalem dar. Obgleich es zum Teil erneuert und an den Seiten beschnitten ist, zählt es noch immer zu den großartigsten erhaltenen Schöpfungen des Altertums (Taf. 16). Vor einer halbrunden, mit Goldziegeln gedeckten Halle, hinter der über den Palästen Jerusalems das leere Kreuz von Golgatha ragt, thront der jugendlich bärtige Heiland zwischen den im Halbkreis angeordneten Aposteln, hinter denen sich zwei weibliche Gestalten mit Siegeskränzen in der Hand erheben. Nach der einen Ansicht, zu der wir mit den meisten Forschern zurückkehren, sind sie Sinnbilder der Judenkirche und der Heidenkirche; nach der anderen Ansicht, an der de Rossi festhielt, sind es die heilige Pudenziana und die heilige Praxedis selbst, die hier dem Heiland huldigen. In den goldgesäumten, roten und blauen Wolken des Himmels erscheinen hier zum ersten Male die der Offenbarung entlehnten Sinnbilder der vier Evangelisten, Matthäus als Engel, Markus als Löwe, Lukas als Stier, Johannes als Adler, alle vier als geflügelte Halbfiguren. Das Ganze wirkt in seiner reinen Zeichnung, seiner satten, in lichtem Goldglanz schwimmenden Färbung, seiner gleichseitig abgemessenen Anordnung und seiner noch räumlich empfundenen Abgeschlossenheit wie eine Vorahnung der himmlischen Halbkreisdarstellungen Fra Bartolommeos und Raffaels im 16. Jahrhundert.

Taf. 16. Apsis-Mosaik der Kir

Nach einer Kopie [illegible]

rche Santa Pudenziana in Rom.

-en K. Otto in Rom.

Dem 4. Jahrhundert entstammt endlich noch der prachtvolle Mosaikschmuck der Kapelle der hl. Rufina und Secunda am Lateranbaptisterium. In der Mitte der Nischenmuschel ist das Lamm, an ihrem Rande sind Tauben dargestellt; köstlich aber hebt sich darunter ein goldengrünes Akanthus- und Blütenrankengewinde vom dunkelblauen Grunde ab. Der dunkelblaue Grund ersetzt den weißen von nun an völlig, bis er vom Goldgrund abgelöst wurde.

Dann der bedeutungsvolle Mosaikenschmuck von Santa Maria Maggiore! Die Bibelbilder an den Oberwänden des Mittelschiffes werden von einigen noch der Bauperiode des Liberius (352—366), von anderen wohl richtiger erst der Zeit Sixtus' III. (432 bis 440) zugeschrieben, der auch die sinnbildlichen Triumphbogenmosaiken angehören, während das Apsisbild, abgesehen von seinem alten unteren Streifen mit dem wallenden Flusse, an dem Hirsche trinken und Lämmer weiden, und den prächtigen seitlichen Akanthusranken, erst im hohen Mittelalter entstand. Jedenfalls tritt uns in den 40 Mosaikbildern aus der Genesis und dem Buch Josua, die das Mittelschiff schmücken, zum ersten Male eine größere Folge biblischer, wenn auch nur alttestamentarischer Darstellungen entgegen. Nahezu ihre ursprüngliche Gestalt bewahren 27 der 40 Bilder; die übrigen sind teilweise oder ganz erneut. Die landschaftliche Darstellungsart wird oft durch die Anordnung der Vorgänge in zwei Plänen übereinander, noch öfter durch die stellenweise Einführung von Goldgrund verdunkelt. Die Einzelgestalten sind schon von barbarischer Kunstlosigkeit; aber ihre Zusammenfügung zu bildlichen Erzählungen ist anschaulich und natürlich. Gerade die Kleinheit der Bilder deutet auch darauf hin, daß sie als Buchbilder erfunden worden sind. Neutestamentliche Darstellungen, die die Lehre von der Jungfräulichkeit der Gottesmutter verkünden, aber schmücken in drei Streifen übereinander die beiden Seiten des Triumphbogens. Im oberen Streifen z. B. entspricht das breite Verkündigungsbild der einen Seite, auf dem Maria Purpur spinnend dasitzt, dem ebenso breit angelegten Bilde der Darstellung im Tempel auf der anderen Seite. Schon tritt der Goldgrund herrschend hervor.

Abb. 41. Rechte Hälfte des Mosaiks von Santi Cosma e Damiano in Rom. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. (Zu S. 60.)

Aus dem 5. Jahrhundert stammen ferner das innere Portalmosaik von Santa Sabina, das auf goldenem Grunde die inschriftlich beglaubigten Gestalten der Juden- und der Heidenkirche zeigt, und das ursprüngliche Triumphbogenmosaik der Paulskirche vor der Stadt (Taf. 12a), aus dessen Mitte das ernste Brustbild des Erlösers herabblickt, dem die 24 Ältesten der Offenbarung in weißen Gewändern von beiden Seiten ihre Kronen darbringen. Goldener und blauer Grund steht hier wie dort in verschiedenen Darstellungsfeldern nebeneinander.

Daß Rom noch in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts eine eindrucksvolle Mosaikschöpfung hervorzubringen verstand, beweist dann das Apsismosaik von Santi Cosma e Damiano, das den neuen flächenhaften Monumentalstil vollendet zeigt. Der untere Streifen enthält auf Goldgrund eine grüne Wiese, in deren Mitte zwischen den Apostellämmern das Lamm Gottes auf dem Hügel steht, dem die Paradiesesströme entfließen. Das Hauptbild hebt sich noch von leuchtend dunkelblauem Grunde ab. In der Mitte schwebt die Riesengestalt des kurzbärtigen, streng dreinblickenden Heilandes in farbigen Wölkchen. Unten auf der Erde führen Petrus und Paulus die Heiligen Cosmas und Damianus heran, sie mit sprechender Handbewegung dem Heiland empfehlend (Abb. 41). Ganz links und rechts unter Palmen aber stehen bereits die Stifter, links (erneuert) der hl. Papst Felix III., rechts der hl. Theodorus. Die Gestalten dieses groß gedachten und übergroß ausgeführten Gemäldes zeigen, trotz der reich gefalteten antiken Gewandung der Apostel, schon eine unantike Haltung, und daß in geistiger Beziehung gerade hier, wo der schwebende Heiland doppelt visionär erscheint, sich noch eine steigende Entwickelung vollzogen, beweisen der Beifall und die Nachahmung, die dieses in seiner Art bahnbrechende Mosaik gefunden.

In der Folge wurde auch die römische Mosaikkunst schlechthin byzantinisch. Das Triumphbogenmosaik der Lorenzkirche vor der Stadt zeigt den auf der Weltkugel thronenden Heiland bereits vor schlichtem Goldgrund mit verdrießlichen Zügen; und auf schlichtem Goldgrund stehen auch die starren, steifen Gestalten des Mosaiks von Sant' Agnese fuori le mura (625 bis 638), in dem zum ersten Male eine Heilige als Hauptperson in der Mitte erscheint, und des Mosaiks von Santo Stefano rotondo (642—649), in dessen Mitte das Kreuz des Heilandes immer noch ohne den Gekreuzigten aufragt.

Wirksamer in ihrer echt byzantinischen Haltung sind die Apsismosaiken des um 640 ausgeschmückten Oratoriums di San Venanzio an der lateranischen Taufkirche. Hier steht Maria als Orantin im Mittelpunkt, blickt die Halbfigur des Heilandes segnend vom Scheitel herab. Die stattlichen Heiligenreihen der Seitenwände schließen das Ganze feierlich zusammen. Erst dem Anfang des 8. Jahrhunderts endlich gehörte der zerstörte feine Mosaikschmuck der Kapelle Johanns VII. in der Peterskirche an. Von seinen zerstreuten Überresten wirkt die Anbetung der Könige in der Sakristei der Kirche Santa Maria in Cosmedin völlig oströmisch.

Von den Kirchenmosaiken des griechischen Ostens haben sich aus der Zeit vor dem Bildersturm leider nur wenige erhalten. Daß die Madonna im Apsismosaik der Panagiakirche beim Dorfe Kiti auf Zypern nicht als alexandrinisches Werk des 5. Jahrhunderts anzusehen ist, wie Smirnow meinte, sondern, wie Brehier dargetan und Wulff näher ausgeführt hat, ein Hauptwerk des 9. Jahrhunderts ist, ist heute allgemein anerkannt. Ein Werk des 6. Jahrhunderts dagegen ist die schematischer thronende Madonna der Kirche Panagia Kanakaria auf derselben Insel. Haben sich fürs Abendland nur schriftliche Nachrichten von vereinzelten Fällen erhalten, in denen Maria zur Hauptfigur der Apsis wurde, so tritt uns dies gleich hier im christlichen Osten als Regel entgegen; dafür erscheint hier, wo die Kuppel herrschte,

der Heiland gewöhnlich in der Mitte des Kuppelrundes. Die berühmten goldgrundigen Kuppelmosaiken der Georgskirche zu Saloniki setzen wir mit Wulff an die Wende des 5. Jahrhunderts zum sechsten. Rings im Kreise stehen hier würdige Heiligengestalten mit ausdrucksvollen Zügen und betend erhobenen Händen vor reichen, abwechselnd mit Kuppeln und Giebeln gekrönten Kirchengebäuden, die noch perspektivisch gezeichnet sind, wie die Gewänder der Heiligen noch klassischen Wurf bewahren; und ziemlich derselben Zeit gehören nach Tafrali und Diehl auch die schönsten der erst vor einem Jahrzehnt aufgedeckten Mosaiken der Demetriuskirche zu Saloniki an, die den Brand der Kirche von 634 überdauert haben. Namentlich die Mosaiken des Langhauses, die die Wunder des hl. Demetrius, bildnismäßig lebendige Gönner- und Stiftergestalten und eine Madonna von wunderbar großen Zügen mit weitgeöffneten Augen darstellen, zeigen den besten Stil des 6. Jahrhunderts und gehören zu den eindrucksvollsten Schöpfungen der ganzen altbyzantinischen Kunst. Die Zeit nach dem Brande vertreten, von noch jüngeren Teilen abgesehen, die Mosaiken zu beiden Seiten der Apsis.

Daß Byzanz auch seine Mosaikenkunst dem hellenistischen Osten verdankt, erscheint uns dem Entwickelungsgange gegenüber, den die Baugeschichte dieser Jahrhunderte uns gelehrt hat, als wahrscheinlich. War die Sophienkirche die herrlichste Bauschöpfung, so waren ihre Mosaiken die großartigsten kirchlichen Bildflächen Konstantinopels. Der Goldgrund trat hier schimmernd und prunkend, aber auch mild zusammenhaltend die Alleinherrschaft an. In der Mitte der Kuppel thronte der Heiland als Weltrichter auf dem Regenbogen. Was sich von allen diesen Herrlichkeiten erhalten hat, ist durch eine Tünche von mattem Goldglanz den Blicken der Bekenner des Islams entzogen. Salzenberg konnte einiges von der Tünche befreit sehen und veröffentlichen. Der Zeit Justinians wird von einigen Forschern, außer der edlen Gestalt des Erzengels, das bekannte Narthex-Bild des thronenden Heilandes zugeschrieben, das jedoch erst der Erneuerungszeit des 9. Jahrhunderts angehört.

Kehren wir nach Italien zurück, so finden wir hier, außerhalb Roms, lehrreiche und farbenprächtige altchristliche Mosaiken des 4. Jahrhunderts in der Taufkapelle beim Dom zu Neapel, die Muñoz uns näher gebracht hat, Mosaiken des 5. Jahrhunderts z. B. in San Satiro, in Sant' Ambrogio und in der Kapelle Sant' Aquilino bei San Lorenzo in Mailand. Lehrreicher noch und künstlerisch bedeutsamer aber sind die Kirchenmosaiken von Ravenna, die noch heute einen reichen Farbenglanz in der verlassenen, klein gewordenen Stadt verbreiten. Daß wir die ravennatische Mosaikmalerei für einen unmittelbaren, nicht erst durch Rom gezogenen Zweig der christlich-griechischen Kunst des Ostens halten, brauchen wir nach der baugeschichtlichen Stellung, die wir Ravenna angewiesen haben, kaum noch hervorzuheben. Dem 5. Jahrhundert gehören hier zunächst die berühmten Mosaiken der alten Taufkirche San Giovanni in fonte an. Neben der üppigen Stuckdekoration der Wände bilden die Mosaiken der Kuppel und ihrer Zwickel eine reiche, farbenschöne Einheit. Im Mittelrund ist die Taufe des Heilandes auf goldenem Grunde dargestellt (Taf. 7). Jesus, dessen bärtiges Antlitz schon alternde Züge zeigt, ragt mit dem Oberkörper aus dem Flusse hervor, dessen klare Wellen seinen Unterkörper erkennen lassen. Dem Täufer gegenüber hebt sich als heidnische Erinnerung die Halbfigur des Flußgottes Jordanus aus dem Wasser empor. Der tiefere Kuppelkreis zeigt noch blauen Grund. Wie Radspeichen streben hier zwölf mächtige goldene Blattstauden von dem mit apokalyptischen Sinnbildern geschmückten Rande dem Mittelrunde zu; und zwischen ihnen schreiten in bauschigen, bewegten Gewändern, Kronen auf den verhüllten Häuden tragend, die zwölf Apostel einher.

Dem 5. Jahrhundert gehört ferner die prächtige Deckenmalerei der erzbischöflichen Kapelle zu Ravenna mit den Siegesgöttinnen gleichenden Engeln in den Graten ihres Kreuzgewölbes, gehört namentlich aber der Mosaikschmuck an, in dem die Decken und oberen Wandteile der Grabkapelle der Galla Placidia prangen. Das Hauptbild im Bogenfelde über der Eingangstür stellt den jugendlichen Heiland als guten Hirten dar, der in einer mit Tannen bewachsenen Felsenlandschaft zwischen seinen Schafen thront (Abb. 42). Der Himmel ist hellblau; der Heiland, der Hirt und Herrscher zugleich ist, trägt einen Purpurmantel über goldenem Gewande. Die ganze römische Mosaikkunst besitzt keine Gestalt von gleicher Reinheit

Abb. 42. Christus als guter Hirt. Mosaikgemälde aus der Grabkapelle der Galla Placidia zu Ravenna. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

und Hoheit. Eigenartig sinnbildlich aber schreitet der hl. Lorenz im Bogenfelde gegenüber dem Eingang auf den brennenden Rost zu, auf dem er das Leben lassen soll.

Im 6. Jahrhundert gewinnt die Mosaikkunst Ravennas rasch ein anderes Ansehen. Das Taufmosaik des arianischen Baptisteriums (Santa Maria in Cosmedin) erscheint zunächst als vernüchterte Umbildung des Mittelrundbildes von San Giovanni in fonte, zeigt aber doch Züge, die dem neuen Zeitempfinden entsprechen. Deutlicher treten diese Züge in den sinnbildlichen Mosaiken der Apsis und des Triumphbogens der Kirche Sant' Apollinare in Classe hervor. Großartig aber vertreten den neuen Stil die drei Gemäldereihen, die übereinander die Wände des Langhauses der neuen Apollinariskirche zieren. Die Entwürfe zum Gesamtschmuck stammen noch aus der Zeit Theoderichs, in der auch die beiden oberen Bilderreihen vollendet wurden, während die untere Reihe erst ausgeführt wurde, als die Kirche durch Bischof Agnellus (553—561) dem katholischen Gottesdienste zurückgegeben wurde. Die obere Reihe enthält 26 Bilder aus dem Neuen Testamente, die sich, 13 an jeder Seite, unter der Decke entlang

ziehen. An der Nordseite stehen die Wundergeschichten, in denen der Heiland noch jugendlich bartlos auftritt; an der Südseite dehnt sich die erste Passionsfolge, die uns begegnet. Der Heiland erscheint in ihr stark, blond und bärtig. Aber die Hauptszenen fehlen auch hier noch, die Dornenkrönung, die Kreuzigung und die Auferstehung sind auch hier noch ausgeschlossen. Die heiligen Frauen am Grabe, der Gang nach Emmaus und der Auferstandene unter den elf Jüngern machen den Beschluß. Alle diese Bibelbilder, deren byzantinische Art Redin in vielen Einzelheiten nachgewiesen hat, heben sich von goldenem Grunde ab. Ihre einzelnen Gestalten sind schematischer, aber auch monumentaler als jene der Bilder in Santa Maria Maggiore in Rom; ihre Gesamthaltung ist ruhiger, klarer und einfacher. Die mittlere Reihe enthält überlebensgroße Propheten- und Heiligengestalten, die zwischen den Fenstern stehen. Die unteren Friese über den Säulenbogen aber beherrschen, was man auch zu ihren Ungunsten gesagt hat, immer noch den dekorativen Gesamteindruck des Inneren dieser Kirche. An der Nordwand schreiten 21 weißgekleidete heilige Frauen (Taf. 17 b), durch Palmen getrennt, aus dem Tor der Hafenstadt Classis auf Maria zu, die mit dem Kinde auf dem Schoße, starr von vorn gesehen, zwischen vier erwachsenen Flügelengeln am Ostende des Frieses thront. An der Südseite wandeln weißgekleidete männliche Heilige aus den Toren Ravennas durch die Palmenreihe dem Heiland entgegen, der ernsten Ausdruckes Maria gegenüber dasitzt, auch er von vorn gesehen, wie die vier Engel, zwischen denen er thront (Taf. 17 a). Die Einzelgestalten sind schon etwas leer und ausdruckslos; aber die Festzüge der Männer und Frauen heben sich doch mit unverwüstlicher zeichnerischer Gesamtwirkung vom Goldgrunde ab. Etwas wie ein Nachklang der Züge des Parthenonfrieses weht durch diese ehrbar wandelnden Heiligenreihen, die die mathematische Gesetzmäßigkeit weiter geführt zeigen als jenes altgriechische Meisterwerk.

Abb. 43. Deckengemälde des viereckigen Raumes vor der Apsis in San Vitale zu Ravenna. Nach Photographie von L. Ricci in Ravenna. (Zu S. 64.)

Im vollen 6. Jahrhundert erscheint dann das byzantinische Kaiserpaar, erscheinen Justinian und seine Gattin Theodora in eigener Person an den Wänden ravennatischer Kirchen. Die Mosaikenfolge von San Vitale, die, wie Quitt und Schenkl gezeigt haben, die orthodoxe Lehre von der Doppelnatur Christi offenbar unter der eigenen Mitwirkung des Kaisers verherrlicht, gehört zu den bedeutendsten Schöpfungen der altchristlichen Malerei. In der Mitte der Hauptnische thront der noch jugendlich bartlose Heiland vor goldenem Grunde auf der Weltkugel. Die Erzengel Gabriel und Michael führen ihm die Heiligen Ecclesius und Vitalis zu. Alle sind in hieratisch-monumentaler Darstellung von vorn gesehen. An den Wänden darunter

prangen die beiden echt byzantinischen Zeremonienbilder, die an der einen Seite Justinian, an der anderen Seite Theodora (Taf. 18a) mit ihrem Gefolge zeigen. Des Kaisers bartlos schlaffe Wangen, emporgezogene Brauen, dünne Nase und mürrische Lippen wirken bildnisecht, aber abstoßend. Aber wie dieses bildnismäßige Geschichtsbild in den echtesten Monumentalstil übersetzt worden, steht einzig da. Im viereckigen Raum vor der Apsis ist links Abraham dargestellt (Taf. 18b), wie er die Engel bewirtet, und wie er Isaak opfert; rechts, dementsprechend, das blutige Opfer Abels und das unblutige Opfer Melchisedeks. In den vier Kappen des Kreuzgewölbes dieses Raumes (Abb. 43) aber halten langbekleidete Flügelengel mit emporgehobenen Händen den Blumenkranz, der im Scheitel das Lamm Gottes umgibt. Wenn in diesen Feldern auch noch blauer mit goldenem Grunde wechselt, so herrscht für den Gesamteindruck in diesem Raume doch bereits der Goldgrund, neben dem besonders die grüne Farbe der Landschaft der Opferbilder hervorleuchtet.

Dem Bildschmucke von San Vitale stilistisch und geistig am nächsten steht das Apsismosaik von San Michele in Affricisco zu Ravenna, das ins Berliner Museum gekommen. Auch dieses Mosaikbild gehört zu den feierlichsten Darstellungen der himmlischen Herrlichkeit.

Was sich in Ravenna an Mosaiken vom Ende des 6. und vom 7. Jahrhundert erhalten hat, zeigt eine noch etwas größere Frische als die gleichzeitigen römischen Mosaiken. Nur in Rom aber konnten wir (S. 60) den Verfall der Mosaikkunst noch einige Jahrhunderte weiter herab verfolgen. In Konstantinopel unterbrach der Bilderstreit gerade diesen Kunstzweig. Daß aber Byzanz um diese Zeit in der Tat die geistige Beherrscherin der Welt war, spricht ein römisches Klagelied vom Ende des 8. Jahrhunderts am unumwundensten aus:

Konstantinopel heißt das neue Rom, das emporblüht,
Während die Pracht mit der Zucht, alterndes Rom, dir entsinkt.

Neben der Großmalerei der Mosaikkunst hatte schon seit den Tagen Konstantins die Kleinmalerei der Buchkunst einen immer lebhafteren Aufschwung genommen. Die langen Buchrollen der alten Ägypter, Griechen und Römer retteten sich nur vereinzelt ins christliche Buchgewerbe herüber. Die Blätterbücher, die das Nachschlagen erleichterten, behaupteten bald siegreich allein den Platz. Hervorragende Prachtwerke wurden mit Gold- oder Silberschrift auf purpurn gefärbtes Pergament geschrieben. Miniatoren aber nannte man die Buchmaler (und daher die Buchbilder später Miniaturen) nach dem Mennig oder Bergzinnober (Minium), den sie häufig verwandten. Gemalt wurde in Deckfarben mit dem Pinsel. Eine organische Verbindung von Text und Bildern aber kannte die Frühzeit so wenig wie eine Verzierung der Anfangsbuchstaben. Füllten die Bilder, wie die oft hinzugefügten Autorbilder, ganze Seiten, so wurden sie in der Regel an den Anfang des Buches gestellt; als halbe Seiten dagegen fanden sie ihren Platz unter dem Texte. Neben einigen weltlichen haben sich zahlreiche christliche Bilderhandschriften erhalten. Eine vollständige Bilderbibel aber ist nicht gefunden worden. Am häufigsten wurden die fünf Bücher Mosis (der Pentateuch), das Buch Josua, die Psalmen und die Evangelien mit Bildern geschmückt.

Seit Anton Springer seine Aufsätze über die frühmittelalterlichen Miniaturen schrieb und Kondakoffs großes Werk über die byzantinischen Bilderhandschriften mit einer Einleitung versah, ist die Miniaturenforschung durch die Arbeiten von Gelehrten wie Tikkanen, Vikt. Schultze, Wickhoff, Janitscheck, Ainaloff, Goldschmidt, Stettiner, Strzygowski, Diez, Lüdtke, Berliner,

Beissel, Baumstark und Haseloff vielfach zu neuen Ergebnissen gekommen. Hiebers keck zufahrendes Buch versucht eine künstlerische Wertung der frühmittelalterlichen Handschriftenbilder. Die selbständige Bedeutung, die die östlichen Hauptstädte des Christentums neben Rom und Byzanz, ja auch für Rom und Byzanz gehabt haben, tritt gerade in der Geschichte der Bilderhandschriften immer deutlicher hervor.

Die Bilderhandschriften des 4. Jahrhunderts sind größtenteils nur in Umarbeitungen späterer Jahrhunderte auf uns gekommen. Wirklich dem 4. Jahrhundert gehört der von Strzygowski veröffentlichte heidnische Festkalender des Chronographen von 354 (Bd. 1, S. 500) an, dessen Textumrahmungen durch Säulenbogen immerhin die Vorbilder der späteren christlichen Kanonestafeln gewesen sind; und wirklich dem 4. Jahrhundert entstammen auch die Blätter einer frühen lateinischen Bibelübersetzung (Italahandschrift), die aus Quedlinburg in die Königliche Bibliothek zu Berlin gekommen sind. Ihre Darstellungen schließen sich noch eng an die Virgilbilder des vatikanischen Kodex Nr. 3225 (Bd. 1, S. 501) an. Auf vier Seiten sind vierzehn Vorgänge aus den Büchern Samuelis und dem ersten Buche der Könige mit noch klassischen Gestalten, doch mit wenig Überschneidungen, schon steif und leidenschaftslos auf blauem Grunde dargestellt. Scharfe Lichter und goldene Striche heben die Modellierung.

Abb. 44. Joseph empfängt seine Brüder. Miniatur der „Wiener Genesis" in der Hofbibliothek zu Wien. Nach F. Wickhoff und W. von Härtel, „Die Wiener Genesis". (Zu S. 66.)

Weitaus die meisten frühen Bilderhandschriften sind in griechischer Sprache geschrieben. Dem Anfang des 5. Jahrhunderts gehört die Urschrift der 1905 von Bauer und Strzygowski herausgegebenen, in Oberägypten geschriebenen Alexandrinischen Weltchronik an, deren Abbildungen ihre helleniſtische Grundlage durch koptisches Empfinden verwischt zeigen. Dem 5. Jahrhundert entstammt sodann die berühmte „Genesis" der Wiener Hofbibliothek, deren Urfassung wahrscheinlich in Vorderasien, vielleicht in Antiochien, deren uns vorliegende, offenbar von verschiedenen Händen ausgeführte Wiederholung aber nach Wulff, wie die übrigen erhaltenen Purpur-Codices, in Byzanz ausgeführt worden. Die 48 Bilder nehmen die untere Hälfte der mit silbernen Buchstaben auf purpurnem Grunde beschriebenen Seiten ein. Dargestellt sind die Begebenheiten der jüdischen Urgeschichte vom Sündenfall bis zum Begräbnis Jakobs. Dieselben Gestalten werden auch hier noch innerhalb derselben bildlichen Einheit unbedenklich in verschiedenen Augenblicken der Handlung wiederholt. Die Hände mindestens zwei verschiedener Künstler sind erkennbar. Die ersten zwei Drittel der gestaltenreichen Bilder haben die Purpurfarbe des Pergaments zum Hintergrunde und entwickeln sich zumeist in zwei mehr oder minder malerisch überbrückten Reihen übereinander; die übrigen zeigen einen landschaftlich geschlossenen Zusammenhang unter bläulichem Himmel.

prangen die beiden echt byzantinischen Zeremonienbilder, die an der einen Seite Justinian, an der anderen Seite Theodora (Taf. 18a) mit ihrem Gefolge zeigen. Des Kaisers bartlos schlaffe Wangen, emporgezogene Brauen, dünne Nase und mürrische Lippen wirken bildnisecht, aber abstoßend. Aber wie dieses bildnismäßige Geschichtsbild in den echtesten Monumentalstil übersetzt worden, steht einzig da. Im viereckigen Raum vor der Apsis ist links Abraham dargestellt (Taf. 18b), wie er die Engel bewirtet, und wie er Isaak opfert; rechts, dementsprechend, das blutige Opfer Abels und das unblutige Opfer Melchisedeks. In den vier Kappen des Kreuzgewölbes dieses Raumes (Abb. 43) aber halten langbekleidete Flügelengel mit emporgehobenen Händen den Blumenkranz, der im Scheitel das Lamm Gottes umgibt. Wenn in diesen Feldern auch noch blauer mit goldenem Grunde wechselt, so herrscht für den Gesamteindruck in diesem Raume doch bereits der Goldgrund, neben dem besonders die grüne Farbe der Landschaft der Opferbilder hervorleuchtet.

Dem Bildschmucke von San Vitale stilistisch und geistig am nächsten steht das Apsismosaik von San Michele in Affricisco zu Ravenna, das ins Berliner Museum gekommen. Auch dieses Mosaikbild gehört zu den feierlichsten Darstellungen der himmlischen Herrlichkeit.

Was sich in Ravenna an Mosaiken vom Ende des 6. und vom 7. Jahrhundert erhalten hat, zeigt eine noch etwas größere Frische als die gleichzeitigen römischen Mosaiken. Nur in Rom aber konnten wir (S. 60) den Verfall der Mosaikkunst noch einige Jahrhunderte weiter herab verfolgen. In Konstantinopel unterbrach der Bilderstreit gerade diesen Kunstzweig. Daß aber Byzanz um diese Zeit in der Tat die geistige Beherrscherin der Welt war, spricht ein römisches Klagelied vom Ende des 8. Jahrhunderts am unumwundensten aus:

Konstantinopel heißt das neue Rom, das emporblüht,
Während die Pracht mit der Zucht, alterndes Rom, dir entsinkt.

Neben der Großmalerei der Mosaikkunst hatte schon seit den Tagen Konstantins die Kleinmalerei der Buchkunst einen immer lebhafteren Aufschwung genommen. Die langen Buchrollen der alten Ägypter, Griechen und Römer retteten sich nur vereinzelt ins christliche Buchgewerbe herüber. Die Blätterbücher, die das Nachschlagen erleichterten, behaupteten bald siegreich allein den Platz. Hervorragende Prachtwerke wurden mit Gold- oder Silberschrift auf purpurn gefärbtes Pergament geschrieben. Miniatoren aber nannte man die Buchmaler (und daher die Buchbilder später Miniaturen) nach dem Mennig oder Bergzinnober (Minium), den sie häufig verwandten. Gemalt wurde in Deckfarben mit dem Pinsel. Eine organische Verbindung von Text und Bildern aber kannte die Frühzeit so wenig wie eine Verzierung der Anfangsbuchstaben. Füllten die Bilder, wie die oft hinzugefügten Autorbilder, ganze Seiten, so wurden sie in der Regel an den Anfang des Buches gestellt; als halbe Seiten dagegen fanden sie ihren Platz unter dem Texte. Neben einigen weltlichen haben sich zahlreiche christliche Bilderhandschriften erhalten. Eine vollständige Bilderbibel aber ist nicht gefunden worden. Am häufigsten wurden die fünf Bücher Mosis (der Pentateuch), das Buch Josua, die Psalmen und die Evangelien mit Bildern geschmückt.

Seit Anton Springer seine Aufsätze über die frühmittelalterlichen Miniaturen schrieb und Kondakoffs großes Werk über die byzantinischen Bilderhandschriften mit einer Einleitung versah, ist die Miniaturenforschung durch die Arbeiten von Gelehrten wie Tikkanen, Vikt. Schultze, Wickhoff, Janitscheck, Ainaloff, Goldschmidt, Stettiner, Strzygowski, Diez, Lüdtke, Berliner,

Beissel, Baumstark und Haseloff vielfach zu neuen Ergebnissen gekommen. Hiebers keck zufahrendes Buch versucht eine künstlerische Wertung der frühmittelalterlichen Handschriftenbilder. Die selbständige Bedeutung, die die östlichen Hauptstädte des Christentums neben Rom und Byzanz, ja auch für Rom und Byzanz gehabt haben, tritt gerade in der Geschichte der Bilderhandschriften immer deutlicher hervor.

Die Bilderhandschriften des 4. Jahrhunderts sind größtenteils nur in Umarbeitungen späterer Jahrhunderte auf uns gekommen. Wirklich dem 4. Jahrhundert gehört der von Strzygowski veröffentlichte heidnische Festkalender des Chronographen von 354 (Bd. 1, S. 500) an, dessen Textumrahmungen durch Säulenbogen immerhin die Vorbilder der späteren christlichen Kanonestafeln gewesen sind; und wirklich dem 4. Jahrhundert entstammen auch die Blätter einer frühen lateinischen Bibelübersetzung (Italahandschrift), die aus Quedlinburg in die Königliche Bibliothek zu Berlin gekommen sind. Ihre Darstellungen schließen sich noch eng an die Virgilbilder des vatikanischen Kodex Nr. 3225 (Bd. 1, S. 501) an. Auf vier Seiten sind vierzehn Vorgänge aus den Büchern Samuelis und dem ersten Buche der Könige mit noch klassischen Gestalten, doch mit wenig Überschneidungen, schon steif und leidenschaftslos auf blauem Grunde dargestellt. Scharfe Lichter und goldene Striche heben die Modellierung.

Abb. 44. Joseph empfängt seine Brüder. Miniatur der „Wiener Genesis" in der Hofbibliothek zu Wien. Nach F. Wickhoff und W. von Härtel, „Die Wiener Genesis". (Zu S. 66.)

Weitaus die meisten frühen Bilderhandschriften sind in griechischer Sprache geschrieben. Dem Anfang des 5. Jahrhunderts gehört die Urschrift der 1905 von Bauer und Strzygowski herausgegebenen, in Oberägypten geschriebenen Alexandrinischen Weltchronik an, deren Abbildungen ihre helleniſtische Grundlage durch koptisches Empfinden verwischt zeigen. Dem 5. Jahrhundert entstammt sodann die berühmte „Genesis" der Wiener Hofbibliothek, deren Urfassung wahrscheinlich in Vorderasien, vielleicht in Antiochien, deren uns vorliegende, offenbar von verschiedenen Händen ausgeführte Wiederholung aber nach Wulff, wie die übrigen erhaltenen Purpur-Codices, in Byzanz ausgeführt worden. Die 48 Bilder nehmen die untere Hälfte der mit silbernen Buchstaben auf purpurnem Grunde beschriebenen Seiten ein. Dargestellt sind die Begebenheiten der jüdischen Urgeschichte vom Sündenfall bis zum Begräbnis Jakobs. Dieselben Gestalten werden auch hier noch innerhalb derselben bildlichen Einheit unbedenklich in verschiedenen Augenblicken der Handlung wiederholt. Die Hände mindestens zwei verschiedener Künstler sind erkennbar. Die ersten zwei Drittel der gestaltenreichen Bilder haben die Purpurfarbe des Pergaments zum Hintergrunde und entwickeln sich zumeist in zwei mehr oder minder malerisch überbrückten Reihen übereinander; die übrigen zeigen einen landschaftlich geschlossenen Zusammenhang unter bläulichem Himmel.

Jene sind zeichnerischer, diese malerischer gehalten. Unter jenen sei die Begegnung von Abrahams Knecht mit Rebekka, unter diesen seien das Mahl des Pharao und die Szene hervorgehoben, wie Joseph seine Brüder empfängt, während im Hintergrunde die Böcke geschlachtet werden (Abb. 44). Hier wie dort werden die Vorgänge leicht, flüchtig und lebendig, aber in idyllischer Breite unter liebevollem Verweilen bei der syrischen oder kleinasiatischen Tierwelt veranschaulicht.

Der Wiener Genesis am nächsten steht der erst im 6. Jahrhundert entstandene Purpurkodex der Kathedrale von Rossano. Zehn seiner fünfzehn ganzseitigen Darstellungen enthalten in ihrer unteren Hälfte Prophetenbrustbilder, in ihrer oberen Hälfte Bilder des Neuen Testaments, von denen z. B. das Abendmahl nach derselben Vorlage gearbeitet ist wie das Abendmahl in Sant' Apollinare nuovo zu Ravenna. Eine ganze Seite füllt u. a. die großartige Szene des Heilandes vor Pilatus. Die landschaftlichen Gründe fehlen hier bereits völlig. Die Gestalten und die Gesichter mit ihren steilen Profilen sind schematischer dargestellt als in der Wiener Genesis; die Färbung ist äußerlicher prächtig; die Umrisse werden schon schärfer betont.

Abb. 45. Die Kreuzigung und die Auferstehung Christi. Miniatur des „Codex Laurentianus" in Florenz. Nach J. Labarte, „Histoire des arts industriels".

Nahe verwandt ist dem Kodex von Rossano ein dritter, von H. Omont veröffentlichter Purpurkodex, dessen Bruchstücke, in Sinope entdeckt, der Pariser Nationalbibliothek gehören. Seine Bilder aus dem Evangelium Matthäi stehen wieder nur halbseitig unter dem Text; und die Prophetengestalten sind dementsprechend nicht unter, sondern neben ihnen angeordnet. Mit den landschaftlichen Gründen fehlen die Bodenandeutungen. Der bärtige Heiland tritt auf dem Purpurgrunde im Goldgewand und Goldnimbus handelnd auf.

Diesen drei sicher im asiatischen Osten, in Syrien oder Kleinasien, entstandenen Bilderfolgen treten drei andere zur Seite, die, in syrischer Sprache geschrieben, ihren Heimatschein zur Schau tragen. Der eine, ein Evangelienbuch, ist der berühmte, in der Bibliothek San Lorenzo zu Florenz verwahrte „Codex Laurentianus", der 586 vom Mönche Rabulas in einem syrischen Kloster angefertigt worden. Er zuerst beginnt mit jenen von zierlichen und reichverzierten hufeisenförmigen Rundbogenarkaden eingefaßten „Kanonestafeln" (Tafeln zum Vergleich der Parallelstellen der Evangelien), die zahlreiche mittelalterliche Evangelienhandschriften einleiten; und er zuerst enthält unter seinen fünf Hauptbildern eine Darstellung der Kreuzigung des Erlösers, der noch erhobenen Hauptes und mit nebeneinandergestellten, von Nägeln durchbohrten Füßen in ärmellosem Purpurhemde abgebildet ist (Abb. 45). Es ist das erste in einer Handschrift erhaltene, wahrscheinlich aber in östlichem Mosaik vorgebildete Beispiel der Darstellungen des wirklichen Kreuzigungsvorgangs, denen Bela Lázár die anderen östlichen Kreisen entstammenden nur sinnbildlichen Kreuzigungsdarstellungen gegenüberstellt,

wie sie uns die Kreuzigung der Holztür von Santa Sabina in Rom (S. 73, Abb. 54) veranschaulicht. Die Behandlung ist noch halbwegs malerisch, doch mit zunehmender Betonung dunkler Linien. Nahe verwandt, aber etwas älter ist der syrische Evangelienband aus dem Kloster Mar-Anania in der Pariser Nationalbibliothek. Das vielgenannte dritte syrische Evangeliar, das Strzygowski in der armenischen Klosterbibliothek zu Etschmiadsin entdeckte, enthält die Reste zweier Evangelienbücher, deren Darstellungen, wie die des Opfers Abrahams, zwar schon erheblich schematischer gestaltet sind, in ihren Köpfen aber den syrisch-semitischen Typus noch deutlich ausgeprägt zeigen. Kunstgeschichtlich bedeutungsvoll ist das sinnbildliche Zierblatt des Lebensbrunnens, wichtig ist die ganze orientalisch-hellenistische Verzierungskunst dieses Bandes.

Abb. 46. David, die Leier schlagend. Aus dem Kodex 139 der Pariser Nationalbibliothek. Nach J. J. Tikkanen, „Die Psalterillustrationen im Mittelalter".

Nach Alexandrien verweisen jüngere Forscher die im 6. Jahrhundert gemalte, aber noch ganz hellenistisch empfundene „Cotton-Bibel" des British Museum. In Alexandrien war wahrscheinlich auch das Original des berühmten Pariser Psalterkodex Nr. 139 zu Hause, dessen völlig hellenistische, nach pompejanischer Art mit malerischen Hintergründen ausgestattete Bilder nur zum Teil durch den Nachbildner des 10. Jahrhunderts, dessen Arbeit uns vorliegt, umstilisiert sind. Kondakoff hielt das ganze Werk für die Originalarbeit einer in dieser Gestalt im 10. Jahrhundert undenkbaren griechischen Renaissance; Berliner glaubt, daß der erhaltene Kodex das frühe alexandrinische Original sei, das später teilweise überarbeitet worden; wahrscheinlich aber ist er eine mit ungleichem Geschick ausgeführte Nachbildung des 10. Jahrhunderts. Von den vierzehn großen Vollblättern dienen die ersten sieben der Verherrlichung Davids; die anderen sieben verbildlichen verschiedene Geschichten des Alten Testaments. Gleich das erste Bild (Abb. 46), das David als jungen, die Leier schlagenden Hirten, von einer Waldnymphe belauscht, zwischen der verkörperten „Melodie" und dem Berggott „Bethlehem" darstellt, atmet nicht nur durchaus hellenistischen Geist, sondern wirkt mit seiner landschaftlichen Haltung unter blauem Himmel und den genannten, wie in den heidnischen Odysseelandschaften (Bd. 1, S. 459) durch Beischriften beglaubigten Naturverkörperungen auch äußerlich völlig althellenistisch. Ähnlich sind David vor Nathan, der Durchzug durchs Rote Meer und der Empfang der Gesetzestafeln dargestellt. Auf die Bilder der zweiten Art kommen wir zurück. In Alexandrien suchen wir mit Strzygowski auch die Heimat der berühmten „Josuarolle" des Vatikans,

an deren Entstehung im 6. Jahrhundert, wenngleich auch sie nur als Abschrift gelten kann, ihre später hinzugefügten Inschriften nicht irre machen dürfen. Der Text dieser echten Schriftrolle altägyptischer Art ist fortlaufend mit Bildern aus dem Buche Josua geschmückt (Abb. 47). Ihr Stil zeigt eine eigenartige und doch einheitliche Mischung der Umrißzeichnung altägyptischer Miniaturen mit der „illusionistischen" Malweise, die wahrscheinlich auch von Alexandrien ausgegangen war. Als Füllfarben sind hauptsächlich Hellblau und ein helles Purpurviolett verwandt. Einige der Darstellungen weisen auf gleiche Vorlagen mit den Josuabildern in Santa Maria Maggiore in Rom hin.

Als sicher alexandrinischer Herkunft gelten die Bilderhandschriften des Indienfahrers (Indikopleustes) Kosmas, deren berühmteste sich im Vatikan befindet. Kosmas, der Alexandriner, der Mönch geworden war, schrieb dies Buch, das eine mit christlichen Augen gesehene Weltkunde enthält, gegen 547 in einem Sinaikloster. Allegorische Gestalten, wie die des Tanzes als blühendes Weib und die des Todes als halbnackter Jüngling, sind späthellenistischer Art; aber David erscheint hier schon in byzantinischer Kaisertracht. Die Verhältnisse der Gestalten, wie der des Propheten Henoch (Abb. 48), sind noch rein und richtig; die Malweise verschmäht wenigstens nach außen zu noch die Betonung der Umrisse. Kondakoff sah gerade in diesen Bildern die schönste Blüte eines eigentlich byzantinischen Kunstsommers. Sicher ist Konstantinopel die Heimat der Abschrift des Pflanzenbuches des Arztes Dioskorides in der Wiener Hofbibliothek, dessen Urschrift ebenfalls alexandrinischen Ursprungs war. Das Widmungsblatt, dessen goldene Bandflechtenumrahmung bereits die orientalische Formengeometrisierung zeigt, verkündet, daß die Abschrift für die Prinzessin Juliane Anicia geschrieben ist, die 527 in Konstantinopel starb. Wir können uns die Handschrift daher mit Kondakoff, der sie übrigens als „das erste byzantinische Manuskript" anspricht, zu Anfang des 6. Jahrhunderts entstanden denken. Ihre gut gezeichneten und noch einigermaßen malerisch behandelten Hauptbilder stellen zwei Ärzteversammlungen auf byzantinisch wirkendem Goldgrund, dem ersten Goldgrund in erhaltenen Handschriften, und zwei Verkörperungen der „Heuresis", der „Entdeckung" dar, die dem Dioskorides in weiblicher Verkörperung die wunderreiche Wurzel Mandragora zuträgt. Wie für die Geschichte der Randornamentik und des Goldgrundes der Bilderhandschriften, ist das Pflanzenbuch aber auch für die Geschichte der Verzierung der Anfangsbuchstaben (Initialornamentik) von Wichtigkeit, deren erste bescheidene Ansätze sich, wie Diez gezeigt hat, in dem Pflanzenverzeichnis dieser Handschrift finden.

Abb. 47. Miniatur der „Josuarolle" des Vatikans. Nach O. Wulff, „Altchristliche und byzantinische Kunst" in F. Burgers „Handbuch der Kunstwissenschaft".

Von den erhaltenen lateinischen Bilderhandschriften des 7. Jahrhunderts ist das Evangelienbuch des Corpus-Christi-College zu Cambridge, das auf zwei Blättern eine Reihe

syrischer Überlieferung gemäß gestalteter Bibelbilder zusammendrängt, vielleicht von angelsächsischer, ist aber der vielbesprochene, von O. v. Gebhardt herausgegebene Ashburnham-Pentateuch der Pariser Nationalbibliothek, der die Geschichten der fünf Bücher Mosis in bereits verschwebender Raumbehandlung, aber in lebendiger Bildersprache erzählt, wenn wir ihm auch mit Strzygowski einen jüdisch-alexandrinischen oder syrischen Ursprung beimessen, doch vielleicht, wie Wulff wieder verteidigt, von germanischer Hand abgeschrieben. Wenn auch die Heimat nicht aller Bilderhandschriften schon unwiderleglich festgestellt ist, so bringt ihre Betrachtung uns doch wenigstens das Übergewicht zum Bewußtsein, das die griechisch-orientalische Kunst im weitesten Sinne in diesem Zeitraum über die römische Kunst bewahrte.

Werke der Tafelmalerei dieser Jahrhunderte sind außerordentlich spärlich erhalten; aber es ist lehrreich, in ihnen einerseits den Übergang von heidnischen Familienbildnistäfelchen zu bildnisartigen Heiligenbildern (Ikonen), anderseits vom Brustbild zur ganzen Gestalt und von Einzelgestalten zu biblischen Darstellungen verfolgen zu können. Noch ganz auf dem Boden der antiken Bildnismalerei steht das feine, auf Glas gemalte Familienbild des Museo Civico zu Brescia; schon mehr vermittelalterlicht erscheinen die enkaustisch gemalten Bildnistafeln der Akademie von Kiew. Diese Bilder, die dem 6. Jahrhundert angehören mögen, stammen vom Sinaikloster. Auf dem einen (Abb. 49) sind die Heiligen Sergius und Bacchus mit großen Heiligenscheinen, von vorn gesehen auf blauem Grunde, abgebildet, und oben zwischen ihnen erscheint der Kopf des Heilandes, den ein gleicher Lichtschein umstrahlt; auf dem anderen sind zwei individueller aufgefaßte, aber weniger künstlerisch durchgebildete Märtyrer auf Goldgrund dargestellt. Auf ähnlichem Boden steht das koptische Heiligenbild des Abtes Abraham aus Bawit im Berliner Museum. Die Weiterentwickelung zu bibelgeschichtlichen Tafelbildern kann man durch verschiedene Tafeln jener Akademie zu Kiew hindurch bis zu dem Tafelbild der Capella Sancta Sanctorum in Rom verfolgen, dessen Darstellungen doch wohl erst dem nächsten Zeitraum angehörten.

Abb. 48. Der Prophet Henoch. Miniatur der Bilderhandschrift des Kosmas Indikopleustes in der Vatikanischen Bibliothek. Nach A. Venturi, „Storia dell' Arte Italiana".

Als angewandte Kunst erscheint die Malerei dieser Zeit zunächst in den christlichen Goldgläsern (S. 17), deren meiste und beste der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts angehören. Die Funde, die Vopel zusammengestellt hat, weisen darauf hin, daß auch sie früher in Alexandrien als in Rom angefertigt worden sind. Alle christlichen Darstellungen der Katakombenfresken und der römischen Sarkophage wiederholen sich jetzt auf ihnen. Einzelne Erzählungen, wie „die Zersägung des Propheten Jesaias", waren sogar bis vor kurzem nur auf einem Goldglas erhalten. Aber die geretteten Scherben der einstmals anmutig in Gold und Farben schillernden Gefäße dürfen uns, so lehrreich sie sind, hier nicht festhalten.

Weit bedeutsamer tritt die angewandte Malerei uns in den linnenen, wollenen und seidenen Geweben dieser Zeit entgegen. Die Schriftquellen lassen keinen Zweifel daran, welche Rolle die mit figürlichen Darstellungen oder Ziermustern geschmückten gewebten und

Gewandstatue eines Kaisers und gleichalteriger Beamtenstandbilder aus Aphrodisias im Museum zu Konstantinopel! Das merkwürdigste erhaltene Standbild dieser Art ist das kolossale, teilweise erneute Erzstandbild eines oströmischen Kaisers, das den Marktplatz von Barletta beherrscht. Ob Theodosius, Heraklios oder Arkadias gemeint ist, ist ungewiß. In kriegerischer Tracht mit Zügen voll streng stilisierten Eigenlebens steht der Herrscher da. Beide Sohlen haften am Boden, aber der linke Fuß ist, wie an altägyptischen Standbildern, etwas vorgeschoben.

An männlichen Büsten und Köpfen schließen sich dem charaktervoll stilisierten kolossalen Konstantinskopf des Konservatorenpalastes in Rom (Bd. 1, S. 509) Idealköpfe an, wie der der Berliner Museen, monumentalrealistische Bildnisköpfe, wie der Valentinians III. in den Uffizien und der oströmische Beamtenkopf aus Aphrodisias in Brüssel. An weiblichen Charakterköpfen seien der der „Kaiserin Theodora" im Mailänder, der der „Helena" (Abb. 51) im Ny Carlsberg-Museum genannt.

Abb. 51. Bildnisbüste der sogenannten Helena, in der Ny Carlsberg-Glyptothek zu Kopenhagen. Nach O. Wulff, „Altchristliche und byzantinische Kunst" in F. Burgers „Handbuch der Kunstwissenschaft".

Ägyptisch-alexandrinischen Einfluß zeigen offenkundig die Porphyrbildwerke aus den Porphyrbrüchen bei Alexandrien. Im Museum zu Alexandrien gehört ein Sitzbild ohne Kopf, das einigen unwahrscheinlicherweise als Christusdarstellung gilt, an der Südseite des Markusdomes in Venedig gehört die derbe Porphyrgruppe zwei einander umarmender Krieger, wahrscheinlich der Söhne Konstantins, hierher. Dieser Schule ägyptischer Porphyrbildnerei traten in der Reliefbildnerei die Schule der Marmorinsel Prokonnesos im Marmarameer und die syrische Schule zur Seite, als deren Hauptsitz man sich gewöhnt hat, Antiochia zu bezeichnen. Eine vierte Schule war die von Kleinasien und Byzanz, das bald zum Mittelpunkt der Bildhauerei wurde.

Als das berühmteste rundbildnerische Heiligenbild dieser Zeit galt das eherne Sitzbild des Apostels Petrus in der Peterskirche zu Rom (Abb. 52), bis Wickhoff nachwies, daß es nicht vor dem 12. Jahrhundert geschaffen sein könne, und trotz des gewichtigen Einspruchs Venturis, Wittigs und anderer halten wir mit den namhaftesten Forschern hieran fest. Gerade die innere Lebendigkeit bei äußerer Starrheit spricht fürs hohe Mittelalter; und schon die schematischen Ringellocken des Haupthaares dieses Petrus gehören nicht der christlichen Spätantike an. Auf das frühchristliche Marmorbild, das vielleicht sein Vorbild war (S. 18), haben wir schon hingewiesen.

Als bildnerische Idealschöpfungen dieser Zeit kommen immer noch vor allem die kleinen Standbilder des guten Hirten in Betracht (S. 17 u. 18), deren ältere Haltung wir kennen gelernt haben. In den jüngeren Beispielen faßt der Jüngling mit seiner Rechten alle vier Beine des auf seinem Rücken ruhenden Lammes vor seiner Brust zusammen und hält seinen Hirtenstab in der Linken. Hierher gehört ein schönes Exemplar im Lateran-Museum, hierher gehören aber auch die beiden „guten Hirten" des Osmanischen Museums von Konstantinopel, von denen das eine (Abb. 53) aus Thrazien, das andere aus Brussa stammt; und auch die Museen von Athen und von Sparta enthalten Darstellungen dieser Art. Schon die Fundorte beweisen hier den östlich-hellenistischen Ursprung, und die ruhige, flächige Gewandbehandlung deutet auf das 4. oder 5. Jahrhundert.

Auf dem Gebiete der altchristlichen Reliefbildnerei sind zunächst einige Bildwerke hervorzuheben, an denen die Sonderforschung die zeitliche und örtliche Entwickelung der altchristlichen Bildnerei studiert hat. Was Gelehrte wie Strzygowski, Wulff und andere, unter sich nicht immer einig, zur Unterscheidung alexandrinischer, koptischer, syrischer, syrisch-palästinischer, syrisch-ägyptischer, kleinasiatischer und byzantinischer Bildnerei beigebracht haben, ist zu einem reich, aber noch nicht überall klar gegliederten wissenschaftlichen System geworden, dem auch wir uns bis auf weiteres anschließen müssen.

Der syrischen oder syrisch-palästinischen Schule werden zunächst zwei auf italienischem Boden erhaltene Holztüren zugewiesen. Noch dem 4. Jahrhundert entstammt die prächtige, von Ad. Goldschmidt für die Wissenschaft wiederentdeckte Holztür des Haupteinganges der Kirche Sant' Ambrogio zu Mailand. Jeder der beiden Flügel enthält, von streng stilisierten, fast schon zu Wirbelrosetten gewordenen Akanthusranken umrahmt, drei niedrige Breitfelder und zwei Hochfelder mit stark überarbeiteten, wieder halb frontalen Reliefdarstellungen aus der Geschichte Davids. Syrisch wirken gleich in den obersten Breitfeldern die fast wagerecht schwebenden, symmetrisch stilisierten Engelpaare, die Rundrahmen mit dem nachkonstantinischen Christusmonogramm zwischen sich halten.

Abb. 52. Bronzesitzbild des Petrus, in der Peterskirche zu Rom. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Der Zeit um 430 aber gehört die berühmte, weit besser erhaltene geschnitzte Holztür des Haupteinganges der Kirche Santa Sabina zu Rom (S. 43) an, die Wiegand 1900 ausführlich beschrieb. Ihre Flügel waren in reicher Umrahmung mit 28 wohlverteilten Relieffeldern geschmückt, von denen fünf Geschichten des Alten, 13 Vorgänge des Neuen Testamentes verbildlichten. Gleich im ersten Felde links oben erscheint die Kreuzigung des Herrn (Abb. 54). Die drei Kreuze, von denen nur die Enden ihrer Arme hervorblicken, stehen von vorn gesehen vor den Giebeln der Stadt. Der Heiland ist beinahe doppelt so groß dargestellt wie die Schächer. Ihre Füße stehen getrennt nebeneinander. Die Kunst scheint hier, wo sie ihre Pforten einem neuen Mysterium öffnet, fast in ihre Windeln zurückgekehrt zu sein. Doch bewahrt die verwahrloste Formensprache immer noch deutliche Erinnerungen an die hellenistische „Antike". Die Vorderansicht der drei

Gekreuzigten ist nicht im archaischen Sinne frontal. Sie bewahrt noch eine Erinnerung an den „Kontrapost" (Bd. 1, S. 323). Das Motiv der Kreuzigung des mit ausgebreiteten Armen dastehenden Heilandes ist hier mehr nur sinnbildlich angedeutet als der Wirklichkeit nachgebildet: Bela Lázár führt diese Kreuzigung, deren Ursprung er in Ägypten sucht, als erhaltenes Hauptbeispiel einer sinnbildlich-abstrakten Kunstrichtung an, der gegenüber die syrische Kreuzigung jener Florentiner Handschrift (S. 66) die unmittelbar erzählende Richtung vertritt. Andere Darstellungen dieser Tür, wie die der Himmelfahrt des Elias und der Himmelfahrt des Heilandes, bewegen sich formensicherer und bewegungsfreier vor landschaftlich reicher aufgebauten Hintergründen. Aber in den meisten Szenen „gewinnt die abstrakte orientalische Raumbehandlung" (Wulff) die Oberhand. Drei verschiedene Hände sind mit Sicherheit zu erkennen.

Abb. 53. Der gute Hirt. Marmorstatuette im Osmanischen Museum zu Konstantinopel. Nach L. v. Sybel, „Christliche Antike". (Zu S. 72.)

In Syrien selbst gehören jene einige Jahrhunderte jüngeren, leider schlecht erhaltenen Holztüren im Sinaikloster hierher, über die Johann Georg von Sachsen berichtet hat. Auf der einen Seite der etwas älteren Tür, an der acht Felder biblische Vorgänge darstellen, ist Christus in der Glorie, auf der anderen Seite das Opfer Abrahams zu erkennen.

Von steinernen Bildwerken der syrisch-palästinischen Richtung ist zunächst die marmorne Doppelkanzel von Saloniki zu nennen, deren beide auf säulengetragenen Rundbogennischen ruhende Halbrundbrüstungen ins Museum von Konstantinopel verbracht sind. Durch einzelne, in die Nischen gestellte Gestalten wird die Ankunft und die Anbetung der morgenländischen Weisen veranschaulicht. In der Mitte der einen Seite thront Maria mit dem Kinde auf dem Schoße. Dann folgen die reich mit Reliefschmuck umzogenen Alabastersäulen des Altarbaldachins (Ziboriums) der Markuskirche zu Venedig. Diese hervorragenden Werke der altchristlichen Bildnerei müssen, wie schon von der Gabelentz gezeigt hat, dem Anfang des 6. Jahrhunderts und syrischem Ursprung zugeschrieben werden. Zurückgekommen ist man von der durch die Verschiedenheit der ausführenden Hände hervorgerufenen Ansicht, nur die vorderen beiden Säulen seien altchristlich, die hinteren beiden seien erst im Mittelalter hinzugefügt worden. Jede der Säulen (Abb. 55) ist von neun Darstellungsringen übereinander umzogen, und jeder dieser Ringe ist durch neun auf Säulen ruhende Rundbogen in ebenso viele Muschelnischen eingeteilt, in die die Bilder des Neuen Testaments und der apokryphen Evangelien, oft von einer Nische in die andere übergreifend, in noch hohem Relief kraftvollen Stiles hineingezwängt sind. Das Ganze schließt sich zu einer großen Bilderfolge zusammen, die die reichste und mannigfaltigste der in plastischer Ausführung erhaltenen ist.

Von den erhaltenen hellenistisch-syrischen **Elfenbeinwerken** ist hier vorweg nur das an allen seinen Außenseiten aufs reichste mit freien Reliefdarstellungen geschmückte Reliquienkästchen der Stadtsammlung zu Brescia zu nennen, das in der Regel als „Lipsanothek" bezeichnet wird. Es gehört sicher noch der Mitte des 4. Jahrhunderts an. In kunstvoller Feldereinteilung, in ruhiger Klarheit der Anordnung und in fast noch klassischer Reinheit und Freiheit der Formensprache stellen seine Reliefbilder die wichtigsten Vorgänge des Alten und Neuen Testaments zu einem anziehenden Gesamtbilde des christlichen Glaubensinhalts zusammen.

Noch schärfer ausgeprägt als der syrische und palästinische ist der Sonderstil des ägyptischen Kunstkreises, in dem der alexandrinisch-hellenistische Stil unter altägyptischem Einfluß zum koptischen Stil wird, der aber nach dem 4. Jahrhundert so viele syrische Elemente aufnimmt, daß man auch von einem syrisch-ägyptischen Stile spricht. An der Spitze der christlichen Holzbildwerke des ägyptischen Kreises steht die gut abgerundete, wohl im 4. Jahrhundert entstandene kleine Hochreliefgruppe der Berliner Museen, die die Abwehr anstürmender feindlicher Reiter vor einem Stadttor darstellt. Das frei bewegte Figurengedränge vor der Stadtmauer erinnert noch an den hellenistisch-römischen Triumphalreliefstil der Kaiserzeit (Abb. 56). In der koptischen Kunst wird das Relief rasch flacher, die Gestalten stehen meist steif von vorn gesehen da, sie selbst und ihre Gewänder werden fast geometrisch stilisiert. In hergebrachter Art tritt das z. B. im Relief einer heiligen Kriegergestalt der Berliner Museen hervor, neues Leben spendend aber in Werken wie den lebendig stilisierten Holzreliefs aus dem 6. Jahrhundert an der Kirche el Mu'allaka in Kairo, von denen das eine den Einzug Christi in Jerusalem, das andere seine Himmelfahrt darstellt.

Abb. 54. Die Kreuzigung Christi. Holzrelief von der Tür der Kirche Santa Sabina in Rom. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. (Zu S. 78.)

In der altchristlich-ägyptischen Steinplastik stehen noch ganz auf hellenistisch-römischem Boden die beiden mächtigen Porphyrsarkophage des Vatikans, von denen der eine, dessen schwere Reliefs kämpfender Reiter an jenes ägyptische Holzrelief erinnern, für den der Mutter Konstantins, der andere, an dessen Seiten weinlesende Flügelknäblein von mächtigen akanthusrankenartigen Weinranken umrahmt sind, für den der Tochter des Kaisers gilt. Der alexandrinische Porphyr (S. 72) dieser Sarkophage stimmt zu ihrem erst leicht vom Orient berührten hellenistischen Stil (Taf. 6b). Wie koptisch ungelenk muten dagegen auf den Bruchstücken eines Giebels in den Museen von Berlin (Nr. 62) und in Kairo die Knabengestalten uns an, die dem 5. oder 6. Jahrhundert angehören, wie völlig enthellenisiert steht die „Orans" des 7. Jahrhunderts in steifer Vorderansicht zwischen kaum noch korinthisierenden Säulen auf einer koptischen Grabstele des Berliner Museums da!

Nicht erhalten hat sich das einst gepriesene Relief der Grabkammer des hl. Menas in Karm-Abu Mina, das den betenden Heiligen zwischen den zu seinen Füßen liegenden Kamelen darstellte; aber seine Nachbildungen haben sich auf zahlreichen, namentlich in den Sammlungen

Abb. 55. Ein Stück der Vordersäule vom Ziborium der Markuskirche zu Venedig. Nach Photographie von Naya in Venedig. (Zu S. 74.)

von Frankfurt a. M., von Alexandrien und von Berlin aufbewahrten ägyptischen tönernen Ölfläschchen (Ampullen) erhalten, zu deren Lieblingsdarstellungen der Gegenstand gehörte.

Aus der Fülle der erhaltenen Elfenbeinschnitzereien können hier als wahrscheinlich ägyptisch zunächst nur zwei Folgen hervorgehoben werden. Die Elfenbeinplatten des berühmten Bischofsstuhles im Dome von Ravenna („Kathedra Maximinians") gehören ihrem Stil nach ins 5. oder 6. Jahrhundert. Strzygowski hielt Antiochia, Venturi Konstantinopel, Graeven Alexandrien für ihre Vaterstadt. Wulff nimmt an, daß das Werk von syrischen Händen auf ägyptischem Boden gearbeitet sei. Unter den Gestalten, die zwischen gewundenen Säulen die Vorderseiten füllen, ragt Johannes der Täufer hervor. Von den Seitenbildern sind die aus der Geschichte Josephs hervorzuheben. Die Ägypter mit ihren Perücken sind scharf von den israelitischen Hirten unterschieden. Die Kamele sind nach dem Leben gebildet.

Aber auch die Elfenbeinplatten der Kanzel des Domes zu Aachen, die als „koptischen Reiterheiligen" wahrscheinlich Kaiser Konstantin selbst, außerdem aber, wie Strzygowski dargetan hat, eine Isis und einen Nereidenritt darstellen, zeigen in ihrer verwilderten Formensprache und in ihrer Vermischung heidnischer und christlicher Motive den schon koptisch gewordenen ägyptischen Stil des 7. Jahrhunderts.

Die wichtige Kunstprovinz jener Tage, von der der nächste und geradeste Weg nach Konstantinopel hinüberführte, war Kleinasien. An die Spitze der Kunstwerke des kleinasiatischen Kreises stellen wir nach wie vor das inzwischen als Sarkophagrelief erkannte schöne, fast lebensgroße marmorne Christusrelief kleinasiatischen Fundortes im Berliner Museum. Der Formenadel des in der Haltung eines griechischen Redners zwischen Petrus und Paulus dargestellten jugendlichen Heilandes weist dieses Bildwerk noch ins 4. Jahrhundert. Die ausgeprägten, mit dem Bohrer hergestellten Sonderformen der Giebelnische, in der Jesus steht, ermöglichen es, auch im Abendlande gefundene Bildwerke mit der gleichen Architekturspräche zu Kleinasien in Beziehung zu setzen. Kleinasien bildet mit Konstantinopel und den anschließenden Gebieten Mazedoniens und Altgriechenlands am frühesten einen Kreis, den man als byzantinisch im engeren Sinne bezeichnen kann. Die altchristliche Reliefbildnerei läßt sich hier im Mittelpunkte des oströmischen Reiches von der weltlichen, meist zugleich staatlichen Reliefbildnerei, die aus der heidnischen hervorgewachsen, nicht trennen.

Auf kleinasiatischem Boden haben sich zu Nicäa, in die jüngeren Stadtmauern verbaut, Marmorwerkstücke mit kriegerischen Reliefbildern aus dem 4. Jahrhundert wiedergefunden, die noch dem oströmischen Triumphalreliefstil mit seinem erst in der Gesamthaltung verschobenen

Hellenismus angehören. Auf mazedonischem Boden steht in Saloniki noch aus heidnischer Zeit die eine Hälfte des Triumphtores des Cäsar Gajus Galerius, das nach 297 zur Erinnerung an Siege über die Parther errichtet wurde. Seine Marmorreliefs, die in zwei bis vier Reihen übereinander den Mittelpfeiler schmücken, zeigen noch mannigfache Figurenüberschneidungen vor baulichen und landschaftlichen Gründen, dennoch aber gerade in den vorderen Gestalten bereits die flächige Behandlung, die in den konstantinischen Reliefs am Konstantinsbogen in Rom (Bd. 1, S. 512—513) weitergeführt erscheint. In großer künstlerischer Gestaltungskraft tritt dieser Stil dann an den Sockelreliefs des 390 von Theodosius in Konstantinopel aufgestellten altägyptischen Obelisken hervor. An allen vier Seiten blickt in der oberen Reihe der Kaiser mit den Seinen von breitem, hohem Balkon auf die Waffenrennen, die Vorführung von Barbaren und die Aufrichtung des Obelisken herab, die unten vor ihnen vorgeführt werden. Die besondere, durch die Darstellung des Herabblickens der Hauptpersonen bedingte räumliche Auffassung, die die entfernteren oberen Gestalten größer sieht als die kleiner dargestellten unteren, findet sich, wo die Bedingungen zu ihr gegeben sind, in den verschiedensten Kunstwerken dieser Zeit und späterer Zeiten wieder. Wulff bezeichnet sie als „umgekehrte Perspektive". Die beiden Spiralsäulen, die Kaiser Theodosius und sein Sohn Arkadius in Konstantinopel gegen Ende des 4. und zu Anfang des 5. Jahrhunderts nach dem Vorbilde der Säulen Trajans und Mark Aurels in Rom errichteten, stehen nicht mehr. Doch hat sich von der Arkadiussäule das verwitterte Fußgestell mit dem Anfang des Säulenschaftes erhalten. Von den altchristlichen Bildwerken im Museum von Konstantinopel sind zunächst die beiden lehrreichen, mit frisch und natürlich gestaltetem Weinlaub umsponnenen Säulentrommeln zu nennen, an denen lebensvolle Tiere und schon schematisch werdende Menschengestalten (z. B. in der Taufe Christi) dargestellt sind, ist aber auch die derb charaktervolle Hochreliefbüste des Evangelisten Markus hervorzuheben, in der die frühbyzantinische Entwickelung bereits zum Abschluß gekommen ist.

Abb. 56. Abwehr anstürmender feindlicher Reiter vor einem Stadttor. Hochreliefgruppe der Berliner Museen. Nach O. Wulff, „Altchristliche und byzantinische Kunst" in F. Burgers „Handbuch der Kunstwissenschaft". (Zu S. 75.)

Der eigentliche Grundstock altchristlicher Reliefbildnerei sind auch in diesem Zeitraum nach wie vor die zahlreichen erhaltenen Marmorsarkophage (S. 18). Im hellenistischen Osten entstanden die künstlerischen Sarkophage in der Regel an den Orten ihrer Verwendung. Die in Italien und Gallien in so großer Anzahl erhaltenen Sarkophage gelten den Vertretern der altgriechisch-byzantinischen Kunstgeschichte in größerem Umfang als den klassischen Archäologen für eingeführte oder von griechischen oder syrischen Meistern auf abendländischem Boden hergestellte Ware. Daß sie ihrer künstlerischen Gestaltung nach dem östlichen Hellenismus angehören, ist unzweifelhaft.

Sicher im Gebiete des östlichen Hellenismus gefunden sind einige Prachtbeispiele kleinasiatischer Nischensarkophage des Museums zu Konstantinopel; an den köstlichen noch heidnischen

Sarkophag von Sidamara schließen sich Sarkophage aus dem kilikischen Seleukia und aus Konia an. Dem Berliner Christusrelief nahe steht das Bruchstück eines am Stambuler Tor zu Nicäa eingemauerten Steinsarges; und den gleichen Stil zeigt der mit edlen Gestalten in reich verzierten Nischen geschmückte Sarkophag der Villa Colonna zu Rom. Der eigenartige, noch nicht trapezförmige, im Tiefendunkelstil ornamentierte Aufsatz über den Kapitellen ist allen diesen Särgen gemeinsam.

Überreich ist Rom an altchristlichen Marmorsärgen auch aus nachkonstantinischer Zeit. Die Bildseiten, die jetzt gerade hier nach dem Gesetze völliger und gleichseitiger Raumausfüllung eingeteilt zu sein pflegen, tragen, wie Swoboda gezeigt hat, vielfache Spuren einstiger Bemalung oder Vergoldung. Immer noch reihen sich manchmal die Einzelbilder ununterbrochen aneinander an, so daß es mehr der Einsicht als dem Auge des Beschauers überlassen bleibt, die Grenzen der verschiedenen Bildeinheiten zu ziehen. Immer häufiger aber wird jetzt die senkrechte Gliederung durch Säulen, Arkaden, Nischen oder Bäume, häufiger auch die wagerechte Gliederung in zwei Geschossen. Die im Hochrelief dargestellten Gegenstände zeigen immer noch heidnische Nachklänge. Flügelknäbchen halten die Bildnis-Rundrahmen; Amor und Psyche umarmen sich; Sol und Luna (Sonne und Mond) herrschen am Himmel. Die Dioskuren erscheinen als Sinnbilder der Treue wenigstens auf einem Sarkophag des Museums von Arles. Die christlichen Darstellungen beginnen, wie wir gesehen haben (S. 18), mit dem „guten Hirten" und anderen Sinnbildern, schließen sich dann im wesentlichen der Bilderauswahl der Katakomben an, um allmählich doch auch hier zu vollständigen Folgen biblischer Geschichten zu werden. Eine Reihe von Begebenheiten, die der Katakombenmalerei fremd sind, erscheinen jetzt in den Sarkophagen: aus dem Alten Testament z. B. die Erschaffung des Menschen, die Vertreibung aus dem Paradiese und die Himmelfahrt des Elias, die uns an der Schmalseite eines römischen Sarkophags des Louvre entgegentritt (Abb. 57); aus dem Neuen Testamente z. B. Jesus im Tempel, seine Gefangennahme durch den Judaskuß und seine Himmelfahrt, die z. B. auf einem Sarkophage des Vatikans mit einer Darstellung des

Abb. 57. Sarkophag mit der Himmelfahrt des Elias, im Louvre zu Paris. Nach Photographie von A. Giraudon in Paris.

Himmels als Bogen über dem Haupte der verkörperten Erde verbunden wird. Die Kreuztragung, die Dornenkrönung, das Verhör Christi und die Handwaschung des Pilatus stellt ein noch plastisch empfundener Arkadensarkophag des Laterans dar (Taf. 12b). Die Kreuzigung aber, die hier durch das Triumphkreuz ersetzt ist, fehlt noch allen zwischen 350 und 500 n. Chr. entstandenen Sarkophagen. Als Beispiel der „stadtrömischen" Sarkophage (S. 20) sei hier nur noch ein Sarkophag aus der Paulskirche im Lateran hervorgehoben (Fickers Verzeichnis Nr. 104), der, im ganzen ebenso eingeteilt wie der ältere Sarkophag gleicher Herkunft (Abb. 9), gerade durch den fortschreitenden Verfall der Einzelformen bei zunehmender Flächigkeit des Gesamteindruckes sein jüngeres Alter zeigt. Die Mitte des oberen Streifens nimmt auch hier der Rundrahmen mit den Bildnissen des Ehepaares ein, für das er bestimmt war.

Außerhalb Roms ist Südfrankreich am reichsten an christlichen Sarkophagen auch aus dieser Zeit, die durch Le Blants bahnbrechende Veröffentlichungen berühmt geworden sind. Allein Arles besitzt 79 christliche Sarkophage, die den römischen am nächsten stehen, während die 16 von Toulouse und die 8 in Narbonne sich schon durch ihre nach unten eingezogene Gestalt von jenen unterscheiden. Aber auch in Italien sind altchristliche Sarkophage keineswegs nur in Rom erhalten. Ihrer elf stehen z. B. allein im Camposanto zu Pisa. Zahlreich und eigenartig aber treten sie in Ravenna auf; und schon diese ravennatischen Steinsarkophage, denen Goldmann und Dütschke lehrreiche, wenn auch nicht entscheidende Untersuchungen gewidmet haben, zeigen in ihren von der Überfüllung der römischen Sarkophagreliefs völlig abweichenden Reliefdarstellungen die Unmöglichkeit, die Kunst Ravennas als Tochter der römischen Kunst zu betrachten. Meist aus prokonnesischem Marmor gearbeitet, verraten ihre Darstellungen durch ihre Verwandtschaft mit frühbyzantinischen Reliefs des Ottomanischen und des Berliner Museums im allgemeinen ihren prokonnesisch-byzantinischen Ursprung. Die meisten von ihnen gehören dem 5. und 6. Jahrhundert an. In ihrer Erscheinung spielen zunächst die hohen, wie mit Schindeln, Balken oder Steinziegeln gedeckten, oft mit Monogrammen, Kreuzen und Kränzen geschmückten Dachdeckel eine eindrucksvolle Rolle. Ihre figürlichen Darstellungen pflegen locker über die glatte Bildfläche zerstreut zu sein; und die Auswahl der Darstellungen ist beschränkt. Oft steht oder thront der Heiland, wie im Himmel, in der Mitte der Vorderseite zwischen den Aposteln. Wo diese von beiden Seiten mit Schriften oder Kronen auf verhüllten Händen heraneilen, wie auf dem abgebildeten Sarkophag des Domes zu Ravenna (Taf. 9a), ist oft nur die Majestas, die himmlische Herrlichkeit als solche, manchmal aber auch die Gesetzesübergabe an Petrus oder (öfter) an Paulus dargestellt. Die Säulennischen-Sarkophage stellen den Himmelspalast, die Palmen, die oft zu beiden Seiten stehen, die Gefilde des himmlischen Paradieses dar. An den Schmalseiten sind wohl biblische Vorgänge abgebildet, wie die Verkündigung am Sarkophag der Familie Pignatta im Grab des Braccioforte bei San Francesco und die Auferweckung des Lazarus an einem großen Sarkophag des Museums zu Ravenna. Bemerkenswert ist sodann, daß in Ravenna der Weg von den figürlichen Darstellungen ausgeht, um zu solchen mit sinnbildlichen Tieren und von diesen zu den

Abb. 58. Konsulardiptychon des Konsuls Felix vom Jahre 428. In der Nationalbibliothek zu Paris. Nach A. Venturi, „Storia dell' Arte Italiana". (Zu S. 81.)

Sarkophag von Sidamara schließen sich Sarkophage aus dem kilikischen Seleukia und aus Konia an. Dem Berliner Christusrelief nahe steht das Bruchstück eines am Stambuler Tor zu Nicäa eingemauerten Steinsarges; und den gleichen Stil zeigt der mit edlen Gestalten in reich verzierten Nischen geschmückte Sarkophag der Villa Colonna zu Rom. Der eigenartige, noch nicht trapezförmige, im Tiefendunkelstil ornamentierte Aufsatz über den Kapitellen ist allen diesen Särgen gemeinsam.

Überreich ist Rom an altchristlichen Marmorsärgen auch aus nachkonstantinischer Zeit. Die Bildseiten, die jetzt gerade hier nach dem Gesetze völliger und gleichseitiger Raumausfüllung eingeteilt zu sein pflegen, tragen, wie Swoboda gezeigt hat, vielfache Spuren einstiger Bemalung oder Vergoldung. Immer noch reihen sich manchmal die Einzelbilder ununterbrochen aneinander an, so daß es mehr der Einsicht als dem Auge des Beschauers überlassen bleibt, die Grenzen der verschiedenen Bildeinheiten zu ziehen. Immer häufiger aber wird jetzt die senkrechte Gliederung durch Säulen, Arkaden, Nischen oder Bäume, häufiger auch die wagerechte Gliederung in zwei Geschossen. Die im Hochrelief dargestellten Gegenstände zeigen immer noch heidnische Nachklänge. Flügelknäbchen halten die Bildnis-Rundrahmen; Amor und Psyche umarmen sich; Sol und Luna (Sonne und Mond) herrschen am Himmel. Die Dioskuren erscheinen als Sinnbilder der Treue wenigstens auf einem Sarkophag des Museums von Arles. Die christlichen Darstellungen beginnen, wie wir gesehen haben (S. 18), mit dem „guten Hirten" und anderen Sinnbildern, schließen sich dann im wesentlichen der Bilderauswahl der Katakomben an, um allmählich doch auch hier zu vollständigen Folgen biblischer Geschichten zu werden. Eine Reihe von Begebenheiten, die der Katakombenmalerei fremd sind, erscheinen jetzt in den Sarkophagen: aus dem Alten Testament z. B. die Erschaffung des Menschen, die Vertreibung aus dem Paradiese und die Himmelfahrt des Elias, die uns an der Schmalseite eines römischen Sarkophags des Louvre entgegentritt (Abb. 57); aus dem Neuen Testamente z. B. Jesus im Tempel, seine Gefangennahme durch den Judaskuß und seine Himmelfahrt, die z. B. auf einem Sarkophage des Vatikans mit einer Darstellung des

Abb. 57. Sarkophag mit der Himmelfahrt des Elias, im Louvre zu Paris. Nach Photographie von A. Giraudon in Paris.

Himmels als Bogen über dem Haupte der verkörperten Erde verbunden wird. Die Kreuztragung, die Dornenkrönung, das Verhör Christi und die Handwaschung des Pilatus stellt ein noch plastisch empfundener Arkadensarkophag des Laterans dar (Taf. 12b). Die Kreuzigung aber, die hier durch das Triumphkreuz ersetzt ist, fehlt noch allen zwischen 350 und 500 n. Chr. entstandenen Sarkophagen. Als Beispiel der „stadtrömischen" Sarkophage (S. 20) sei hier nur noch ein Sarkophag aus der Paulskirche im Lateran hervorgehoben (Fickers Verzeichnis Nr. 104), der, im ganzen ebenso eingeteilt wie der ältere Sarkophag gleicher Herkunft (Abb. 9), gerade durch den fortschreitenden Verfall der Einzelformen bei zunehmender Flächigkeit des Gesamteindruckes sein jüngeres Alter zeigt. Die Mitte des oberen Streifens nimmt auch hier der Rundrahmen mit den Bildnissen des Ehepaares ein, für das er bestimmt war.

Außerhalb Roms ist Südfrankreich am reichsten an christlichen Sarkophagen auch aus dieser Zeit, die durch Le Blants bahnbrechende Veröffentlichungen berühmt geworden sind. Allein Arles besitzt 79 christliche Sarkophage, die den römischen am nächsten stehen, während die 16 von Toulouse und die 8 in Narbonne sich schon durch ihre nach unten eingezogene Gestalt von jenen unterscheiden. Aber auch in Italien sind altchristliche Sarkophage keineswegs nur in Rom erhalten. Ihrer elf stehen z. B. allein im Camposanto zu Pisa. Zahlreich und eigenartig aber treten sie in Ravenna auf; und schon diese ravennatischen Steinsarkophage, denen Goldmann und Dütschke lehrreiche, wenn auch nicht entscheidende Untersuchungen gewidmet haben, zeigen in ihren von der Überfüllung der römischen Sarkophagreliefs völlig abweichenden Reliefdarstellungen die Unmöglichkeit, die Kunst Ravennas als Tochter der römischen Kunst zu betrachten. Meist aus prokonnesischem Marmor gearbeitet, verraten ihre Darstellungen durch ihre Verwandtschaft mit frühbyzantinischen Reliefs des Ottomanischen und des Berliner Museums im allgemeinen ihren prokonnesisch-byzantinischen Ursprung. Die meisten von ihnen gehören dem 5. und 6. Jahrhundert an. In ihrer Erscheinung spielen zunächst die hohen, wie mit Schindeln, Balken oder Steinziegeln gedeckten, oft mit Monogrammen, Kreuzen und Kränzen geschmückten Dachdeckel eine eindrucksvolle Rolle. Ihre figürlichen Darstellungen pflegen locker über die glatte Bildfläche zerstreut zu sein; und die Auswahl der Darstellungen ist beschränkt. Oft steht oder thront der Heiland, wie im Himmel, in der Mitte der Vorderseite zwischen den Aposteln. Wo diese von beiden Seiten mit Schriften oder Kronen auf verhüllten Händen heraneilen, wie auf dem abgebildeten Sarkophag des Domes zu Ravenna (Taf. 9a), ist oft nur die Majestas, die himmlische Herrlichkeit als solche, manchmal aber auch die Gesetzesübergabe an Petrus oder (öfter) an Paulus dargestellt. Die Säulenmischen-Sarkophage stellen den Himmelspalast, die Palmen, die oft zu beiden Seiten stehen, die Gefilde des himmlischen Paradieses dar. An den Schmalseiten sind wohl biblische Vorgänge abgebildet, wie die Verkündigung am Sarkophag der Familie Pignatta im Grab des Braccioforte bei San Francesco und die Auferweckung des Lazarus an einem großen Sarkophag des Museums zu Ravenna. Bemerkenswert ist sodann, daß in Ravenna der Weg von den figürlichen Darstellungen ausgeht, um zu solchen mit sinnbildlichen Tieren und von diesen zu den

Abb. 58. Konsulardiptychon des Konsuls Felix vom Jahre 428. In der Nationalbibliothek zu Paris. Nach A. Venturi, „Storia dell' Arte Italiana". (Zu S. 81.)

gehören die bekannten Dosenplatten des Britisch Museum an, die, unbestimmter Schule, Jesus als Lehrer, Jesus vor Pilatus, seine Kreuzigung und seine Auferstehung in untersetzten, großköpfigen Gestalten, aber in sprechender Anordnung veranschaulichen. Erst dem 7. Jahrhundert aber entstammt die Berliner Pyxis, deren flacher gewordenes Relief in verfallener Formensprache, aber lebhafter Verdeutlichung die Jugendgeschichte des Heilandes wiedergibt.

Das letzte Wort in bezug auf die richtige zeitliche und örtliche Einreihung aller dieser Reliefarbeiten ist übrigens sicher noch nicht gesprochen.

Abb. 61. Christus zwischen Petrus und Paulus. Altchristliches Elfenbeinrelief in den Königl. Museen zu Berlin. Nach dessen Photographie. (Zu S. 81.)

Altchristliche Metallarbeiten von künstlerischer Bedeutung sind seltener als gute Elfenbeinbildwerke dieser Zeit. Stilistisch gehen die Silberschüsseln oder -schilde denselben Weg wie jene. Eine Entwickelung von stark vortretendem Relief mit noch antiker Formensprache zu flacher Eingravierung mit orientalisiertem Figurenstil vergegenwärtigen uns schon die vier Silberschilde der Genfer, der Madrider, der Florentiner und der Petersburger Antikensammlung. Von den erhaltenen Silberbehältern oder -kasten sind vor allem zwei hervorzuheben: das Schmuckkästchen der Projecta im Britisch Museum in Gestalt eines zierlichen Arkadensarkophages gehört, der Reinheit seiner beinahe klassischen Formensprache entsprechend, noch dem 4. Jahrhundert an; und jünger kann auch der schöne, erst 1894 aufgetauchte, von Graeven veröffentlichte Schrein der Kirche San Nazaro in Mailand nicht sein, der nach der herrschenden Lehre im syrischen Antiochien entstanden sein muß. Die schönste frühchristliche Bronzemedaille aber, die dem Christlichen Museum des Vatikans angehört (Abb. 63), stellt die Charakterköpfe des Petrus mit kurzem Haupthaar und des Paulus mit kahlem Scheitel dar. Zu den hübschesten Bronzelampen dieser Zeit endlich gehört die Leuchte in Gestalt eines Segelschiffes in den Uffizien zu Florenz. Der Mann am Steuer muß Christus sein; betend aber steht der Fahrgast am Buge. Der Verfall und die Umbildung der Formensprache vollzieht sich in der Kleinkunst überall nach denselben Gesetzen wie in der Großkunst.

Gerade auf dem Gebiete der Metallarbeit müssen wir nun aber auch die erste christliche Kunst der germanischen Grenzgebiete eines Blickes würdigen. Stößt die antike Formenwelt im Osten überall auf vordringende altasiatische Zierkräfte, so begegnet sie im germanischen Norden einem Formengefühl, dem sie, wie immer dieses sich entwickelt haben mag, ihren Willen nur teilweise aufzuzwingen imstande ist. Wie die Mischung sich hier schon in heidnischer Zeit vollzog, haben wir im zweiten Bande (S. 102—112) darzulegen versucht. Gerade die Metallarbeiten der christlichen Westgoten, Langobarden und Franken des 6. und 7. Jahrhunderts offenbaren den inneren Zusammenhang des ganzen noch immer der Kunst der Natur- und Halbkulturvölker verwandten germanischen Kunsthandwerkes dieser Zeit; und gerade die christlichen Zwecken dienenden germanischen Metallarbeiten dieser Zeit mischen erst vereinzelt

christliche Sinnbilder oder Figurendarstellungen unter jene Ziermotive der heidnischen Merowingerzeit, die wir kennen gelernt haben. Einerseits kommt als Plattenschmuck hier die barbarisch prunkende, wahrscheinlich im Sassanidenreich entstandene Zellenverglasung, die ihre Muster mit Vorliebe aus roten Steinen oder Glaspasten in metallenen Stegen zusammensetzt, anderseits kommt das unseres Erachtens germanische Tierornament, kommt namentlich das mit Tierköpfen und anderen Tierteilen ausgestattete unregelmäßige Band- oder Riemengeflecht in Betracht, neben dem Dreiecke, Rauten, Kreise, Scheiben, Rosetten und ein weitmaschiges Flechtwerk auftreten, mißverstandenes antikisierendes Blattwerk aber nur bei den merowingischen Franken und auch hier erst im Übergang zur karolingischen Zeit erscheint. Aus dem Ende des 6. Jahrhunderts stammt die reich mit roten Steinen besetzte Goldkrone der langobardischen Königin Theudelinde im Domschatz zu Monza; erst dem 7. Jahrhundert gehören die stilverwandten westgotischen Kronen im Clunymuseum zu Paris und in der Armeria Real zu Madrid an. In merowingischen Gräbern finden sich einerseits flache christliche Kreuze als Unterlagen der alten heidnischen Ziermuster; anderseits aber auch Beschlagplatten hergebrachter Gestalt als Träger altchristlicher Figurendarstellungen. Wie naturfern, aber dekorativ stilvoll diese beschaffen waren, zeigt z. B. die Darstellung Daniels in der Löwengrube auf einer in den Gräbern von Lavigny gefundenen Beschlagplatte (Abb. 64). Die Raumausfüllung der rechteckigen Verzierungsfläche ist auch hier von tadelloser Folgerichtigkeit.

Abb. 62. Elfenbeinpyxis mit dem Opfer Abrahams in den Königl. Museen zu Berlin. Nach der Schrift „Die Königl. Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche: Die Elfenbeinbildnerei". (Zu S. 81.)

Berühmt waren die Goldschmiedearbeiten besonders auf dem heute französischen Gebiete des fränkischen Merowingerreichs. Die Bischöfe wetteiferten hier mit dem Hof in der Herstellung kostbaren Kirchenschmucks. Ja in dem heiligen Eligius, Bischof von Noyon (588—659), tritt uns hier schon jetzt eine edle Künstlergestalt von weitverbreitetem Ruhme entgegen. Eligius ist noch heute der Schutzheilige der französischen Goldschmiede. Bis zur großen französischen Revolution hatten sich beglaubigte Prachtwerke seiner Hand erhalten, wie der Kelch der Klosterkirche zu Chelles bei Paris. Seine Hauptwerke waren die Baldachine über den Grabmälern des heiligen Martin zu Tours, der heiligen Genoveva zu Paris und des heiligen Dionys zu Saint-Denis. Von noch vorhandenen Werken wird ihm von einigen Seiten die untere Hälfte des Thrones Dagoberts I. in der Pariser Nationalbibliothek zugeschrieben. Doch haben sich in manchen nordostfranzösischen Kirchen Altaraufsätze und Reliquienschreine erhalten,

Abb. 63. Bronzene Peter- und Pauls-Medaille. Im Christlichen Museum des Vatikans zu Rom. Nach A. Venturi, „Storia dell' Arte Italiana".

die als Ausläufer seiner Kunstrichtung zu betrachten sind. An unbeholfenen figürlichen Darstellungen fehlt es auch ihnen nicht. In der Hauptsache aber stehen sie alle auf dem Boden der merowingischen Verzierungskunst. Daß das nördlichere Europa berufen war, die christliche Kunst neuen Zielen zuzuführen, lassen uns schon Kunstwerke dieser Art ahnen.

Die Geschichte der christlichen Kunst bis zum 8. Jahrhundert erscheint wie die lichte Dämmerung jener Gegenden, in denen Abendrot und Morgenrot sich mischen. Das Abendrot der hellenistisch-römischen war zugleich das Morgenrot der christlichen Kunst. In den Jahrhunderten nach Konstantin dem Großen standen die Hauptstädte Rom, Konstantinopel und Mailand, denen Ravenna sich anreihte, eine Zeitlang selbständig nebeneinander und verarbeiteten die vom hellenistischen und vom ferneren Osten gekommenen Anregungen jede in ihrer Weise. Daß Rom, die geistliche Welthauptstadt der neuen Religion, an der Gestaltung des Inhalts der christlichen Kunst gar keinen Anteil gehabt haben sollte, ist freilich unwahrscheinlich; und ein Blick in die Katakomben, in die Basiliken, auf die Mosaiken und auf die Sarkophage Roms genügt, um uns vor einer Unterschätzung der künstlerischen Leistungen der ewigen Stadt zu bewahren. Aber unrichtig ist es, aus dem Umstande, daß sich in Rom unter dem seit bald zweitausend Jahren kaum unterbrochenen Schutze der geistlichen Weltmacht am meisten Überreste der altchristlichen Kunst erhalten haben, die Folgerung zu ziehen, daß Rom auch der Ausgangspunkt und Hauptsitz der künstlerischen Bewegung jener Tage gewesen sei. Dieselben Ursachen, die die römischen Kaiser veranlaßten, nach Mailand, nach Ravenna, nach Konstantinopel auszuwandern, verhinderten Rom auch, die künstlerische Führung zu behalten oder zu übernehmen; und daß Konstantinopel der Hauptsitz des christlichen Kaisertums wurde, erklärt zur Genüge den Umstand, daß gerade hier, am Gestade des Bosporus, des Goldenen Horns und des Marmarameeres, die von Kleinasien, Syrien und Ägypten ausgegangenen künstlerischen Anregungen am frühesten und entschiedensten zu jenen Umbildungen führten, die einen neuen, hier zunächst den byzantinischen Stil erzeugten, später im Abendlande aber auf anderen Wegen zum romanischen Stile hinüberleiteten.

Abb. 64. Daniel in der Löwengrube. Merowingische Beschlagplatte aus den Gräbern von Lavigny. Nach L. Lindenschmit, „Handbuch der deutschen Altertumskunde". (Zu S. 83.)

Zweites Buch.

Die christliche Kunst des frühen Mittelalters

vom 8.—11. Jahrhundert.

I. Die Kunst des christlichen Ostens um 700—1050.

1. Einleitung. — Die byzantinische Baukunst dieses Zeitraumes.

Das neue Zeitalter, das wir im Gegensatze zum christlichen Altertum als das frühe Mittelalter bezeichnen, wuchs allmählich aus dem alten hervor. Bedingt und begrenzt wurde es, nachdem der Hellenismus der vorderasiatischen und ägyptischen Großstädte schon im Verlaufe des altchristlichen Zeitalters der „Umarmung des Orients" verfallen, nach dem Siege des Islams aber vollends unterdrückt worden war, durch die Macht und die Prachtliebe des mazedonischen Kaiserhauses zu Konstantinopel und durch die glänzende Vorherrschaft des karolingischen und des ottonischen Kaisertums im westeuropäischen Abendlande. Hier wie dort suchten weltliche und geistliche Herrscher mit Bewußtsein den Zusammenhang mit dem klassischen Altertum aufrechtzuerhalten, der freilich hier wie dort, wenn auch auf verschiedenen Wegen, durch den Vormarsch der christlichen Kunst des hellenisierten, sich jetzt aber wieder auf sich selbst besinnenden westasiatischen Orients gelockert worden war. Daß diese ganze vom Osten kommende Bewegung, die Strzygowski unserer Ansicht nach im wesentlichen richtig gekennzeichnet hat, sich auf die Formensprache der Baukunst und der Zierkunst beschränkte, während die Gestaltenbildnerei und Malerei sich wenigstens in ihren Einzelformen auf der alten hellenistischen Grundlage rückwärts und seitwärts bewegten, versteht sich, dem dekorativen Charakter der späten Kunst des Ostens gegenüber, von selbst. In der Bau- und Verzierungskunst aber hatte die Umbildung im orientalischen Sinne, die vom kleinasiatischen, syrischen und ägyptischen Hinterland ausgegangen war, sich in Byzanz unter möglichster Schonung der hellenistischen Grundlage nunmehr bereits vollzogen, während sie im Abendlande, das die östliche Strömung teils über Konstantinopel, teils über Ravenna und Mailand, teils aber auch, wie wir Strzygowski zugeben können, geradeswegs über Marseille, die altionische Kolonialstadt, empfing, noch im Flusse begriffen war. Die hellenistische Überlieferung, soweit sie über Rom kam, bei dieser Entwickelung ganz auszuschalten, erscheint uns freilich unmöglich. Ganz so einfach und einseitig, wie geistreiche Forscher es darzustellen lieben, können wir uns den oft recht komplizierten Werdegang der Kunststile nicht denken. Gerade im Bereiche der karolingischen und ottonischen Kunst treten römisch-hellenistische Erinnerungen oft genug deutlich hervor; die frühchristlich-orientalische Überlieferung aber, deren Träger die Klöster waren, verband sich dann gerade hier mit eigenem nordischen Empfinden zu jenem „romanischen"

Baustil, dessen Anfänge bereits in das Ende dieses Zeitraumes fallen. Im Osten aber hat unsere Betrachtung der Kunst des frühen Mittelalters zu beginnen.

Durch die Araber seiner südlichen und östlichen Provinzen beraubt, schloß das byzantinische Reich sich im 8. Jahrhundert um so fester in sich zusammen. Konstantinopel war unzweifelhaft die mächtigste, reichste und üppigste europäische Stadt dieser Zeit. Seine Schiffe durchkreuzten alle Meere; seine schmuckreichen Trachten beeinflußten die Moden aller Städte; seine Seiden- und Goldwaren überschwemmten alle Länder. Nur die große Kunst lag in seinen Mauern danieder. Der Spott der siegreichen Bekenner Allahs über die heidnische Bilderverehrung der Christen war nicht ungehört über den Gestaden des Bosporus verhallt. Gerade die Kaiser glaubten ihr Volk zur bildlosen Gottesverehrung zurückführen zu müssen. Leo der Isaurier ließ die Kirchenbilder schon 726 durch Höherhängen der körperlichen Verehrung entziehen; 728 verbot er sie ganz; Konstantin V. ließ 754 auch die Kirchenmosaiken und -fresken mit Kalk übertünchen; und wenn auch die Kaiserin Irene 787 die Wiedereinführung der Kirchenbilder durchsetzte, so waren die meisten Kaiser der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts doch wieder bilderfeindlich wie Leo, ihr Vorfahre. Erst beim Tode des Kaisers Theophilos (829—842) erlosch der Bilderstreit; erst die Witwe dieses Herrschers gab den Kirchen ihre alte Bilderpracht zurück. Alle Künste waren durch den Bilderstreit in Mitleidenschaft gezogen worden. Selbst die Baukunst hatte an 200 Jahre (650—850) in Banden gelegen. Erst die mächtige und kunstfreudige mazedonische Kaiserdynastie (867—1057) sprengte die Fesseln. Alle Künste erlebten unter ihr eine glänzende Wiedergeburt. Die erste Blütezeit der mittelbyzantinischen Kunst, die zugleich als zweite Blütezeit der byzantinischen Kunst erscheint, war an Formenverständnis, Farbenpracht und technischen Kenntnissen der Kunst aller anderen Länder Europas überlegen.

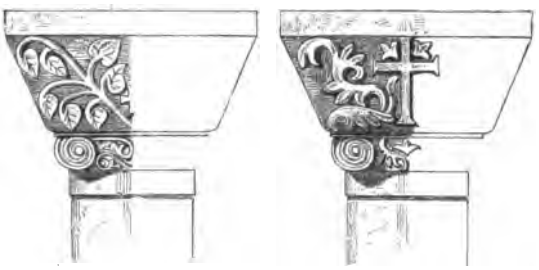


Abb. 65. Jonische Kämpferkapitelle der mazedonischen Zeit Konstantinopels. Nach J. Strzygowski in der „Byzantinischen Zeitschrift". (Zu S. 88.)

Gleich der Begründer des mazedonischen Herrscherhauses, Basilios I. (867—880), entfaltete auf allen Gebieten der Baukunst, herstellend und neuschaffend, eine großartige Tätigkeit; unter ihm und seinen Nachfolgern erhielt der große Kaiserpalast in Konstantinopel durch neue Rundsäle und Kuppeln ein immer östlicheres Ansehen, während die Kirchenbaukunst den alten Basilikenstil völlig dem Abendland überließ, um auf griechischem Boden dem zentralen Kirchenbau, einschließlich der halbbasilikalen Anlagen, die Alleinherrschaft zu sichern. Das Fünfkuppelsystem wurde immer weiter ausgebildet. Dabei bewahrten manche Kirchen der mazedonischen Zeit, deren Kenntnis wir besonders Choisy, Bayet, Strzygowski und Wulff verdanken, noch das Raum- und Massengefühl der alten Richtung, während in den kleineren Kirchen schon jetzt jener neue Stil zum Durchbruch kam, der den nächsten Zeitraum beherrschte.

Die „Kuppelbasiliken" (S. 25) starben in diesem Zeitraum freilich keineswegs aus. Gehört doch die vielgenannte, dem Tode Mariä geweihte Koimesiskirche in Nicäa, die mit ihren tonnengewölbten Seitenschiffen ein Hauptbeispiel der halbbasilikalen Anlagen dieser Art ist, wie

wir mit Wulff annehmen, erst der mazedonischen Zeit an. Hier und da entstehen auch noch Kirchen mit kleeblattförmigem Ostabschluß, wie die Eliaskirche zu Saloniki und die ältesten der zwanzig Klosterkirchen des langgestreckten, meerumspülten heiligen Athosberges, die Heinrich Brockhaus eingehend geschildert hat. Von ihnen gehört namentlich die um 1000 entstandene Kirche des Klosters Watopädi hierher.

Als die Siegerin aus dem Wettstreit der Kirchenanlagen aber ging jetzt die „Kreuzkuppelkirche" hervor, die in ihrer vollgültig ausgebildeten Gestalt nicht nur über der Kreuzung der vier gleichlangen tonnengewölbten Kreuzesarme, die dem Gesamtviereck eingezeichnet sind, von einer hohen Mittelkuppel, sondern auch über jedem der vier Eckquadrate von einer niedrigeren Eckkuppel überragt wird. Diese mittelbyzantinische Fünfkuppelkirche unterscheidet sich von den altbyzantinischen gerade dadurch, daß ihre Nebenkuppeln sich nicht über den Kreuzesarmen selbst, sondern über den Ecken neben ihnen erheben. In den altertümlicher wirkenden, massigeren Kreuzkuppelkirchen dieser Art beherrscht die Hauptkuppel, über Trompennischen von den mit den Umfassungsmauern verbundenen Eckpfeilern des Mittelachtecks gestützt, die ganze Breite des dreiteiligen Altarraums; in den jüngeren leichteren Bauten zieht sie sich, von vier freistehenden Säulen oder Pfeilern und Eckzwickeln getragen, auf die Breite der Mittelapsis zurück. Manche Kirchen dieser Art verzichten auch auf die Nebenkuppeln, und die schönsten dieser Bauten erhalten noch drei Kuppeln über ihrer Vorhalle, die dadurch ein festlich einladendes Äußeres gewinnt. Ihre äußeren Mauerflächen wurden nach dem Vorbild der im 8. Jahrhundert erneuerten Irenenkirche zu Konstantinopel (S. 38) durch wechselnde Lagen von Hau- und Backsteinen belebt. Die Fenster entwickelten sich zu schlanken, hohen, oft zwei- oder dreimal geteilten Rundbogenöffnungen; die Kuppeln wurden durch zylindrisch oder rechteckig gestaltete turmartige Unterbauten (Trommeln, franz. Tambours) vom Dache losgelöst und emporgehoben; und wenigstens diese Trommeln wurden von außen mit Halbsäulenarkaden geschmückt, deren Rundbogen dem äußeren Kuppelrande, in den sie hineinschnitten, ein zackig gewelltes Ansehen verliehen. Im Inneren, das nach wie vor reich mit Mosaiken verziert wurde, herrschte die durch Tonnengewölbe betonte Kreuzform, die durch die vier freistehenden, der Breite der Hauptapsis entsprechenden Hauptstützen der Mittelkuppel bedingt wurde. Diese Hauptstützen bedurften aber bei den kleineren Verhältnissen nicht mehr der Massenkraft der oft mit den Umfassungsmauern verbundenen Viereckpfeiler, sondern verwandelten sich mit Vorliebe in schlanke Rundsäulen.

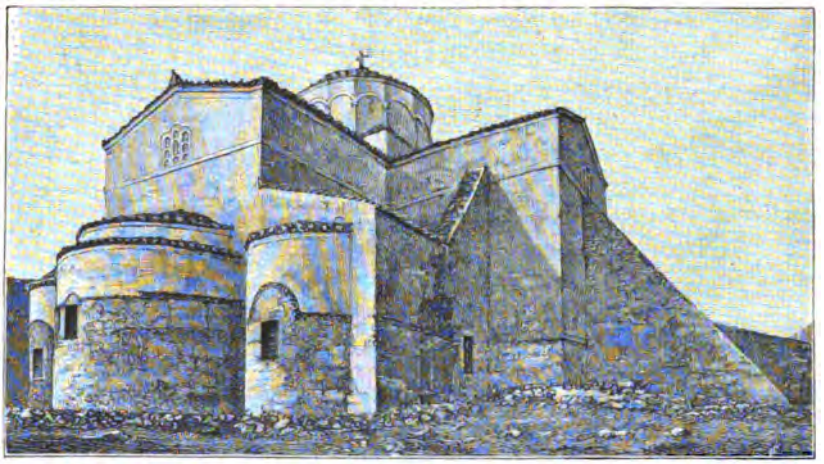


Abb. 66. Die Klosterkirche in Skripú. Nach J. Strzygowski in der „Byzantinischen Zeitschrift". (Zu S. 88.)

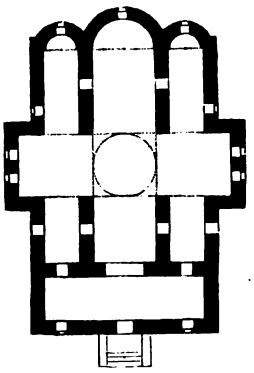


Abb. 67. Grundriß der Klosterkirche zu Skripú in Böotien. Nach J. Strzygowski in der „Byzantinischen Zeitschrift".

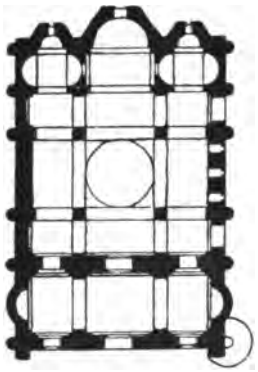


Abb. 68. Grundriß der Budrum Dschami in Konstantinopel. Nach Ch. Diehl, „Manuel d'art Byzantin".

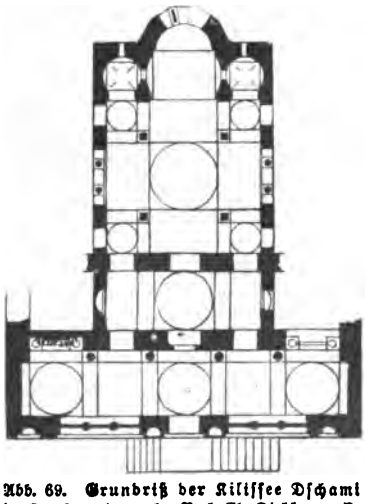


Abb. 69. Grundriß der Kilisse Dschami in Konstantinopel. Nach Ch. Diehl a. a. O.

Erhalten hat sich von alledem in Konstantinopel außerordentlich wenig. Von den Palästen der Bosporusstadt aus dieser Zeit verschaffen uns nur aufgedeckte Grundmauern eine gewisse Vorstellung. Die unterirdischen Wasserbehälter (S. 36) bevorzugen jetzt jenes „ionische Kämpferkapitell" (Abb. 65), das einen verdrückten ionischen Schneckenwulst unter trapezförmigem Kämpfer zeigt. Die neue Kirche Basilios' I., die Nea, die das System der Kreuzkuppelkirchen mit vier Eckkuppeln durchsetzt, kennen wir nur aus Beschreibungen.

Die älteste erhaltene Kirche (873—874) der mazedonischen Zeit liegt zu Skripú in Böotien (Abb. 66). Durch zwei sich schneidende Tonnengewölbe gebildet, betont sie im Äußeren wie im Inneren die Kreuzesform, mündet, wie fast alle byzantinischen Kirchen dieser Zeit, in drei Apsiden, trägt aber nur eine, auf Zwickeln ruhende Kuppel, deren außen achteckiger, innen abgerundeter Trommelunterfatz sich über der Kreuzung erhebt (Abb. 67). Sie bezeichnet eine derbe Vorstufe zu der ausgebildeten mittelbyzantinischen Kreuzkuppelkirche; und auf dem Wege zu dieser stehen in etwas anderer Art die von Kalinka und Strzygowski bekannt gemachte Kathedrale von Heraklea (Eregli) am Marmarameere und die Theodosienkirche in Konstantinopel, die jetzige Rosenmoschee (Gül Dschami), die fast noch als Kuppelbasilika wirkt; bereits am Ziele angelangt, aber noch etwas schwerfällig und gedrückt erheben sich einige Kreuzkuppelkirchen vom Ende des 10. und Anfang des 11. Jahrhunderts, wie die Klosterkirche Myraleion, die spätere Budrum Dschami („Zisternenmoschee") zu Konstantinopel (Abb. 68) und die Theotokoskirche von 1029 in Saloniki, die zur Kasandschilar-Moschee geworden ist.

Voll zur Freiheit und zur Leichtigkeit entwickelt tritt der neue Stil uns in Konstantinopel in der jetzigen Kilisse Dschami (Abb. 69) entgegen, die in unserer ersten Auflage irrtümlich noch mit Salzenberg als Theotokoskirche bezeichnet wurde. Vielleicht war sie dem hl. Theodor Tiro geweiht. Choisy und Bayet versetzten diesen in seiner Art klassischen Bau noch ins 9. Jahrhundert; in der Regel wird er heute dem 10. Jahrhundert, von Diehl erst der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts gegeben (Abb. 70). Hier tragen vier schlanke Rundsäulen mit Gurtbogen und Zwickeln die zwölfseitige hohe Trommel der flachen Mittelkuppel, erheben sich vier niedrige Kuppeln über den Gebäudeecken, drei andere über der Vorhalle, die sich in überhöhten Rundbogenarkaden nach außen öffnet; hier ist aber auch die außen vielseitige Hauptapsis von Säulenbogen durchbrochen, sind die Außenseiten überall mit Blendarkaden geschmückt und durch den Wechsel von Stein- und Ziegelschichten farbig belebt. Ein Musterbau der gleichen Art ist aber auch die

anmutige kleine, der Gottesgebärerin (Theotokos) geweihte Kirche des Lukasklosters in Phokis, deren höhere Kuppeltrommel leicht und zierlich über den ſäulengetragenen Zwickeln ſchwebt.

Der andere, ſchwerfälligere, altertümlicher wirkende byzantiniſche Kirchenbauſtil (S. 87) dieſer Zeit war im 11. Jahrhundert namentlich im heutigen Griechenland noch überall üblich.

Aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts ſtammt die großartigſte aller byzantiniſchen Kirchen Griechenlands, die Hauptkirche des berühmten Kloſters des heiligen Lukas von Stiris in Phokis, der Schultz und Barnsley ſowie Wulff beſondere Werke gewidmet haben, während die Kloſterkirche zu Daphni bei Athen (Abb. 71), die G. Millet herausgegeben hat, ein

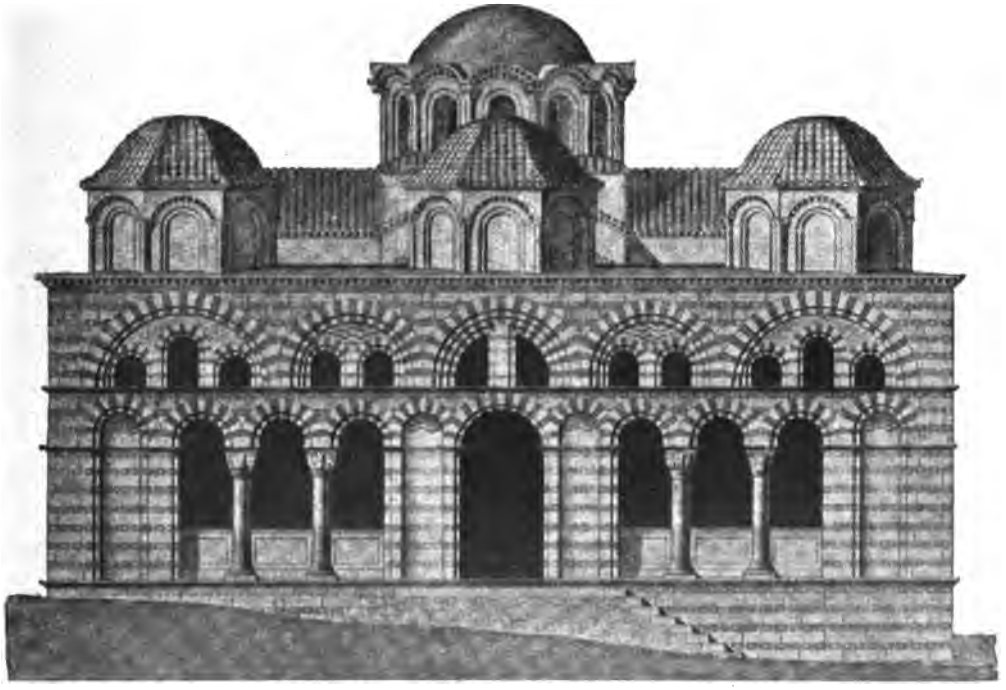


Abb. 70. Die Weſtſeite der Kiliſſee Dſchami in Konſtantinopel. Nach W. Salzenberg, „Altchriſtliche Baudenkmale von Konſtantinopel vom 5. bis 12. Jahrhundert".

halbes Jahrhundert jünger ſein mag. Beide prächtig geſchmückte Kirchen zeigen, um mit Strzygowſki zu reden, noch „jene mächtige Raumgliederung, wonach die in großen Verhältniſſen in der Breite aller drei Apſiden angelegte Hauptkuppel auf einem doppelten Stützenviereck ruht, das durch ein Syſtem von Streben zu einem feſtgefügten Ganzen vereinigt iſt".

Auch die Nikodemoskirche zu Athen (vor 1045), deren Hauptkuppel von zwölf Nebenkuppeln begleitet iſt, folgt noch der maſſigen Anlage dieſer Kirchen. In der Mitte zwiſchen dem alten und dem neuen Syſtem aber ſteht die wichtige, von Strzygowſki bekannt gemachte, ihrerſeits neue Bildungen einleitende Kirche Nea Moni auf Chios, die zwiſchen 1042 und 1056 erbaut wurde. Das achteckige inwendige Strebeſyſtem, das das Innere der Hauptkirchen des Lukas- und des Daphnikloſters zuſammenhält, fällt hier fort oder wird vielmehr nur durch acht an die Hauptmauern gelehnte, übereinandergeſtellte Doppelſäulenpaare angedeutet. Die Kuppel wird, durch Trompen (oben vorkragende Niſchen) vermittelt, von dem Viereck der Umfaſſungsmauer ſelbſt getragen, deſſen ganze Breite auch die drei Apſisniſchen der Oſtſeite einnehmen.

In Athen zeigen einige kapellenartig kleine, fein durchgebildete Kirchen mit einer auf schlanker Trommel ruhenden Kuppel schon die meisten Eigentümlichkeiten des neuen Stiles. Namentlich gilt dies von der schmucken kleinen ehemaligen Metropolkirche Panagia Gorgopiko (Gorgoepikoos), die nach Struck der Wende vom 8. zum 9. Jahrhundert angehört, doch aber wohl etwas jünger ist, während die fein und reich gegliederte kleine Kirche Kapnikarea und die 1049 erneuerte Hagioi Theodoroi-Kirche, obgleich sie sich mit einer Kuppel begnügen, den zierlichen Stil des 11. Jahrhunderts zur Schau tragen. Die Außenwände der Gorgopikokirche (Abb. 72) sind mit spätantiken und byzantinischen Reliefplatten verschiedensten Ursprungs und Inhalts in geschickter Anordnung geschmückt. Diehl schreibt diese Kirchen mit Unrecht erst dem 12. Jahrhundert zu, in dem der neue Stil allerdings überall ausschließlich zur Herrschaft gelangt. Alle diese byzantinischen Kirchen der mazedonischen Zeit diesseits des Marmarameeres aber zählen in ihren meist kleinen Abmessungen zu den selbständigsten und anmutigsten Bauschöpfungen der byzantinischen Kunst.

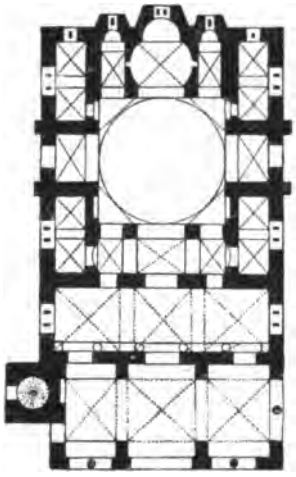


Abb. 71. Grundriß der Klosterkirche zu Daphni. Nach Ch. Diehl a. a. O. (Zu S. 89.)

Dem 11. Jahrhundert gehören auch die wichtigsten der von Rott und von Jerphanion untersuchten Felsenkirchen von Kappadozien an, namentlich die von Soghanli und Gjöremee, die wegen ihrer Freskogemälde wichtiger sind als wegen ihrer Bauformen. Diese sind denen der Freibauten nachgebildet. Immerhin sind diese Felsenkirchen, die in manchen Beziehungen an sassanidische Vorbilder anknüpfen, ihrer ganzen Formensprache nach mit ihren Trompenkuppeln und ihren Hufeisenbogen auf asiatischem Boden gewachsen.

2. Die byzantinische Malerei zwischen 717 und 1057.

Schwerer als die Baukunst waren natürlich die Malerei und die Bildnerei von den Schrecken des Bildersturms betroffen worden. Eingeschüchtert hatte die Malerei sich hinter die Mauern der Klöster geflüchtet, war aber auch hier nicht sicher gewesen vor Verrat und Vernichtung. Wo sie sich in die Kirchen wagte, wie, nach den Schriftquellen, in die Blachernenkirche zu Konstantinopel, wurde sie genötigt, Landschaften, Vorgänge aus dem Volks- und dem Tierleben darzustellen. Immerhin scheinen einige erhaltene Mosaiken, wie die Brustbilder christlicher Würdenträger, nach den Untersuchungen Smirnows und Wulffs auf die Zeit der bilderfeindlichen Kaiser aus dem Hause Leo (717—867) zurückzugehen. Unter der bilderfreundlichen Kaiserin Irene (797—802) entstanden die Mosaiken des Altarraumes der Sophienkirche zu Saloniki. In der Apsis sitzt die heilige Jungfrau selbst mit dem Kinde auf einem reich mit Edelsteinen geschmückten Throne.

Als man nach dem Siege der Bilderverehrer die Kirchen mit neuen großen Fresken- und Mosaikenfolgen zu schmücken unternahm, bildeten sich alsbald nicht nur neue feierliche, mehr orientalisch als griechisch dreinblickende Typen, sondern auch neue, in ihrer Auswahl und Anordnung gottesdienstlich bedingte Bilderfolgen aus, denen sich sinnbildliche Darstellungen, wie die Hetoimasia (Hetimiasie), die den leeren Himmelsthron zwischen den Leidenswerkzeugen zeigt, einordnen. Der heiligen Jungfrau wird der Ehrenplatz in der Hauptapsis eingeräumt; die Wände des Altarraumes werden mit Darstellungen geschmückt, die aufs Abendmahl Bezug haben. An den Kirchenwänden erscheinen die drei großen christlichen Feste,

a Der Herrscher zu Füßen des thronenden Heilands. Narthexmosaik der Sophienkirche zu Konstantinopel.

Nach W. Salzenberg, „Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel vom 5. bis 12. Jahrhundert".

b Betende Maria. Mosaikgemälde im Narthex der Koimesiskirche zu Nicäa.

Nach O. Wulff, „Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken"

a Gipsreliefgestalten in Santa Maria in Valle zu Cividale.
Nach J. Strzygowski in den „Monatsheften für Kunstwissenschaft" I.

b Reliefplatte des Sigwald vom Taufbrunnen zu Cividale.
Nach Photographie von J. Wlha in Wien.

die durch deren Einsetzungsgeschichte wiedergegeben werden. Die Vorhalle wird dem Marienleben vorbehalten. Der Heiland selbst als Weltherrscher blickt von der Mitte der Mittelkuppel herab. Die Auferstehung Christi wird durch seine Höllenfahrt veranschaulicht.

Noch in der Mitte des 9. Jahrhunderts werden die Mosaiken des Altarraumes der Koimesiskirche zu Nicäa entstanden sein, die Diehl erst dem 11. Jahrhundert zuschrieb. Ausnahmsweise thront Maria hier nicht im Apsisbilde, sondern steht aufrecht da, ihr Kind an die Brust drückend; zu ihren beiden Seiten aber stehen lange Flügelengel, die in gemusterten Gewändern ihr „dreimal heilig" singen. Hierher gehört aber auch das Kuppelmosaik der Sophienkirche zu Saloniki, in dessen Mitte der Heiland gen Himmel schwebt, während rings im Kreise Maria, die Apostel und Engel nach Orantenart betend ihre Hände erheben. Auch hier vereinigen sich edle Formen und ausdrucksvolle Züge zu einem künstlerisch und seelisch ergreifenden Eindruck. Frischer, klarer, reiner in den Umrissen, bestimmter in der Modellierung, lebhafter in der Färbung erscheinen dann die Mosaiken aus der Zeit Basilios' I., aus der angeblichen byzantinischen „Renaissancezeit" des letzten Viertels des 9. Jahrhunderts. Hierher gehören, wie sich immer sicherer herausstellt, die schönsten Mosaiken der Sophienkirche zu Konstantinopel, vor allen Dingen das vielbesprochene und vielfach abgebildete, jetzt übertünchte Narthexmosaik (Taf. 19a), das zu den Füßen des thronenden Heilandes einen gekrönten, bärtigen Herrscher, auf Kniee und Arme hingesunken, in Rundrahmen neben dem Heiland aber die edlen Brustbilder der Jungfrau Maria und des Erzengels Michael zeigt. Nach dem Erdbeben von 975 erscheint Christus auf dem Regenbogen in der Mitte der Hauptkuppel. Als köstlichstes Originalwerk der byzantinischen Blütezeit des 9. Jahrhunderts aber betrachten wir mit Wulff und Brehier das edle Goldgrundmosaik der Madonna zwischen Erzengeln in der Panagiakirche des zypriischen Dorfes Kiti. Es geht vielleicht auf ein altchristlich-alexandrinisches Vorbild zurück.

Abb. 72. Die alte Metropolkirche Gorgopiko in Athen. Nach Photographie.

Die große byzantinische Kunst des 10. Jahrhunderts offenbart sich dann vor allen Dingen in dem bis in den Anfang des elften herabreichenden ausgedehnten Mosaikschmuck, der die Hauptkirche jenes Klosters des hl. Lukas in Phokis bedeckt. In der Apsis thront auch hier

die Himmelskönigin auf funkelndem Throne. Von der Mitte der Hauptkuppel blickte, jetzt zerstört, auch hier ernst und feierlich Christus als Weltheiland herab; und der ganze Hofstaat von Aposteln, Erzengeln, heiligen Bischöfen und heiligen Mönchen umringt auch hier den Herrscher der Welt. Im Narthex aber wechseln Heiligenbrustbilder und riesige Apostelgestalten mit den ergreifendsten Darstellungen der Erniedrigung und der Erhöhung des Heilandes, der als Herrscher wieder über der Eingangstür thront. Eine sorgfältig durchgebildete Gedankenfolge und ein tiefer Goldgrund vereinigen die verschiedenen Bilder innerlich und äußerlich zu einer großartigen geistlichen und künstlerischen Einheit. In einigen der ausführenden Händen zittert noch die große Überlieferung der ersten Zeiten der mazedonischen Dynastie nach; aber alles ist doch schon härter, herber, unbeholfener. Die schwarzen Umrisse treten als solche rauher hervor; die Geschehnisse sind auffallend ungeschickt zusammengefügt, die Gesichtszüge starr und traurig. Die mönchische Regel und die mönchische Verdüsterung gewinnen allmählich die Oberhand. Wirklich von 1025 datiert sind dann aber die Vorhallenmosaiken der Koimesiskirche zu Nicäa: über der Eingangstür zur Kirche die Halbfigur der mit erhobenen Händen Betenden, die hier unzweifelhaft die Jungfrau Maria darstellt, eine noch rein empfundene Gestalt mit langgeschlitzten Augen, deren Pupillen von den oberen Lidern halb bedeckt sind (Taf. 19b); in der Mitte der flachen Kuppel ein goldenes Kreuz, in den Zwickeln die Evangelisten, in Rundrahmen darüber der Heiland, der Täufer und zwei Heilige. Deutlich genug spricht sich in diesen Gestalten bereits ein verändertes Formengefühl aus. Vom Ende der mazedonischen Epoche (1042—56) endlich stammen die Mosaiken von Nea Moni auf Chios. In der Apsis erscheint Maria ausnahmsweise stehend ohne das Kind, in der Haltung der Betenden, im Kuppelrund auch hier Christus der Allbeherrscher, in den Zwickeln die thronenden Evangelisten und die sechsflügeligen Cherubim. Darstellungen aus dem Leben des Heilandes, Engelchöre und Apostelgestalten vollenden diese Bilderfolge, die zu den Werken der späteren mittelbyzantinischen Zeit hinüberleitet. Durchgehender Goldgrund, breite, oft rote Umrisse, Beschränkung der landschaftlichen und baulichen Hintergründe sind den byzantinischen Kirchenmosaiken dieses ganzen Zeitraumes eigen. Während aber anfangs bei allen Wiederholungen der Gesamtanordnung noch künstlerische Freiheit in den Einzeldingen herrscht, wird diese allmählich immer mehr eingeengt, um einer ausgesprochenen Regelrechtigkeit Platz zu machen.

Allen diesen Mosaiken gegenüber haben sich im christlichen Osten nur wenig Wand- und Deckengemälde dieses Zeitraumes erhalten. Zu nennen sind nur die Fresken jener kappadozischen Felsenkirchen, die Rott und Jerphanion untersucht haben (S. 90). Die meisten von ihnen gehören dem 9., dem 10. und der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts an. Den Weltheiland zeigen die älteren noch in der Hauptapsis, die jüngeren schon im Scheitel der Kuppel; die Auferstehung erscheint anfangs noch unter dem Bilde der Frauen am Grabe, später als Höllenfahrt Christi. Die ältere, im ganzen syrisch natürlichere Richtung, die um 900 blühte, tritt in den Langschiffbildern, die jüngere, zugleich üppigere und byzantinisch gemessenere, in den Querschiffgemälden der großen Kirche zu Gjöremee hervor, die unter dem Kaiser Nikephoros Phokas (963—969) entstanden.

Außer in Kappadozien haben sich Reste christlicher Freskenfolgen des 10. und 11. Jahrhunderts in den ägyptischen Klöstern erhalten, über die Prinz Johann Georg von Sachsen berichtet hat. In Unterägypten kommen namentlich die Klöster des Natrontales in Betracht. In der Kirche des „syrischen Klosters", Der es Suriani, ist der Heiland zwischen Engeln noch in der Hauptapsis, sind die Verkündigung und die Geburt Christi in der südlichen, ist der

Tod Mariä in der nördlichen Nebenapsis überzeugend und großzügig, offenbar von syrischen Händen, dargestellt. In Mittelägypten bewahrt die Apsis der Michaeliskirche des Klosters Der-Mari-Girgis das edle Bild des Weltheilandes. In Oberägypten zeigen die Freskenreste einer halb unterirdischen Kapelle des Simeonsklosters zu Assuan, Reihen Heiliger an den Wänden, Brustbilder Christi und Heiliger an der Decke, den frischeren Stil dieser Zeit.

Zum Kirchenschmuck gehörten aber auch gerade in dieser Zeit die heiligen Tafelbilder, die „Ikonen", die, wie wir gesehen haben, schon im vorigen Zeitraum anfingen, eine Rolle zu spielen. Neben Mosaikbildern stehen in Tempera auf Holz gemalte Tafeln. Sicher gehören das großzügige Bild des hl. Panteleimon im geistlichen Museum zu Kiew und das ernste Madonnenbild der Panagia Portaitissa im Kloster Iwiron auf dem Athos, das Brockhaus beschrieben hat, diesem Zeitalter an.

Abb. 78. Die Prahler. Aus dem Chludoff-Psalter im Nikolauskloster bei Moskau. Nach J. J. Tikkanen, „Die Psalterillustration im Mittelalter". (Zu S. 94.)

Der öffentlichen Großkunst tritt auch in diesem Zeitraum vor allen Dingen die kleine Kunst der Buchbilder als Haus- und Klosterzellenkunst gegenüber. Nur wenig byzantinische Miniaturenhandschriften lassen sich der Zeit der Bilderfehde zuschreiben. Aber es verdient Beachtung, daß gerade in diesen, wie Labarte und Kondakoff ausgeführt haben, die Bilder zurücktreten, um künstlerisch geschmückten Anfangsbuchstaben im Texte Platz zu machen, wie sie, charaktervoller durchgebildet, gleichzeitig auch im Abendland erscheinen. Dem 9. Jahrhundert gehört z. B. das griechische Evangelienbuch des British Museum (Arundel Nr. 547) an, das seine Anfangsbuchstaben aus Fischen, Vögeln oder Menschenleibern zusammensetzt; und aus derselben Zeit stammen griechische Handschriften des Katharinenklosters auf dem Sinai, die diese Eigenart in voller Ausbildung zeigen. Erst nach dem Ende des Bilderstreites treten die eigentlichen Bilder auch in den Handschriften wieder in ihre Rechte, erscheinen jetzt aber oft nur als Nachahmungen oder gar wirkliche Nachbildungen älterer, altchristlich-hellenistischer Werke.

In der mittelbyzantinischen Psaltermalerei, die einen Hauptzweig dieser Kunstübung bildet, unterscheidet man jetzt zwei Richtungen, mit deren Erforschung, nach Springer und Kondakoff, besonders Tikkanen und Strzygowski sich beschäftigt haben. Die kirchliche oder „mönchisch-theologische", wie man sie genannt hat, ist zugleich die volkstümlich-sinnbildliche Richtung, die Strzygowski aus der syrischen Kunst ableitet. Die zahlreichen Abbildungen, deren Urheber im Sinne der Kirche belehren und bessern wollen, folgen dem Texte als leicht hingeworfene kolorierte Randzeichnungen, die aus wenigen, frei auf den Pergamentgrund gestellten Figuren bestehen. Immer phantasievoll, zeigen sie oft einen eigenartigen Wirklichkeitssinn in der Wiedergabe der Sprachbilder der Psalmen. Dem Heuchler reißt ein Flügelengel mit mächtiger Zange die Zunge aus dem Munde; der Böse fällt wirklich in die Grube, die er gegraben; die Gottlosen, „die wie Spreu von dem Winde verstreut werden", stürzen vor dem Luftstrom nieder, den ein Jüngling aus einem Horne bläst. Was ihm bei jedem Verse einfällt, verbildlicht der Künstler. Das Hauptwerk dieser Richtung ist der sogenannte

Chludoff-Psalter im Nikolauskloster bei Moskau. Er muß gegen Ende des 9. Jahrhunderts entstanden sein. Die Gestalten sind noch kurz und gedrungen, die meisten Gesichter noch ausdruckslos; um so ausdrucksvoller aber ist die Lebhaftigkeit der Gebärdensprache. Unter den Farben, die hier und da leicht mit Gold schraffiert sind, herrschen Kornblumenblau, Ockergelb, ein blasses Rosa, ein trübes Grün, Braun und Purpur. Wie grotesk sind z. B. die Prahler (nach Psalm 72, 9) dargestellt, deren Lippen bis zum Himmel reichen, während ihre Zunge die Erde berührt (Abb. 73). Wie verständlich und doch wie feierlich aber weist der Prophet Habakuk, neben dessen Haupt die auf- und die untergehende Sonne erscheint, auf den Heiland über ihm als auf die einzig wandellose Sonne hin (Abb. 74). Nur wenig jünger in derselben Richtung sind die Psalter des Pantokratorklosters (Nr. 61) und des Watopädiklosters (Nr. 20) des Berges Athos.

Abb. 74. Der Prophet Habakuk. Aus dem Chludoff-Psalter im Nikolauskloster bei Moskau. Nach J. J. Tikkanen a. a. O.

Dieser zugleich kirchlichen und volkstümlichen Richtung der Psaltermalerei tritt nun im 10. Jahrhundert eine zweite, weltlichere und hellenistischere Richtung gegenüber, deren Entstehung Strzygowski in den Städten des westlichen Kleinasiens sucht, während andere sie schlechthin als alexandrinisch ansehen. Springer bezeichnete sie als die höfisch-antikisierende, Tikkanen als die aristokratische Richtung. Ihr Hauptwerk, den Psalter 139 der Pariser Nationalbibliothek, haben wir, da er offensichtlich ein älteres Werk nachahmt, wenn nicht nachbildet, bereits im vorigen Abschnitt (S. 67) besprochen. Einige seiner 14 Hauptbilder aber, die halb oder ganz zum Goldgrund übergehen, die schwarzen Umrisse betonen und die Gestalten steifer und feierlicher aufpflanzen, verraten bei all ihrem Hellenismus doch, daß ihr Nachbildner ein Byzantiner der mazedonischen Zeit ist. Zu diesen Bildern gehören namentlich die Verherrlichung Davids zwischen den Gestalten der „Weisheit" und der „Weissagung" (Abb. 75) und das schöne Goldgrundbild, das den Propheten Jesaias betend zwischen den hellenistischen Verkörperungen der Nacht und der Morgenröte zeigt. Zu den Bilderhandschriften, die in den nächsten hundert Jahren den gleichen Anregungen wie dieser Pariser Psalter folgen, ohne so unmittelbar wie dessen beste Blätter von der Antike beeinflußt zu sein, gehört ein Bibelbuch der Vatikanischen Bibliothek (Reg. grec. 1), dessen Bild der Salbung Davids dem des Pariser Psalters einfach nachgebildet ist, während das Titelbild, das den Stifter knieend vor der feierlich dastehenden Madonna zeigt (Abb. 76), schon jeder unmittelbaren hellenistischen Überlieferung bar erscheint. In dem für Basilius II. (976—1025) geschriebenen Psalter der Markusbibliothek zu Venedig aber melden sich bei roherer Technik bereits die unnatürlichen Verhältnisse der späteren byzantinischen Zeit.

Nächst den Psalmenbüchern kommen aus dem 9. und 10. Jahrhundert noch griechische Evangelien und andere Bibelbücher, Darstellungen des Marien- und des Heiligenlebens, Predigtbücher (Homilien) und Heiligenkalender (Menologien) mit reichem Bilderschmucke vor. Als Evangelienbuch sei die Handschrift der Pariser Nationalbibliothek (griech. Nr. 70) genannt, die für Kaiser Nikephoros II. (963—969) geschrieben wurde. Die Evangelisten, deren Köpfe noch das Leben der besten Zeit der mittelbyzantinischen Kunst atmen, schweben hier schon ohne Boden auf dem Goldgrund. Berühmt sind die Predigten des Gregor von Nazianz in der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 510) und das Menologium des Vatikans (Nr. 1613).

Der Pariser „Gregor von Nazianz" ist zwischen 880 und 885 für den ersten mazedonischen Kaiser, Basilius I., geschrieben worden. Zahlreiche Bilder, deren Farben leider vielfach ausgesprungen sind, ziehen sich, meist von schlichten Goldleisten umrahmt, durch das ganze Werk. Auf Goldgrund steht der segnende Christus des ersten Blattes; weitaus die meisten Bilder heben sich von blauem Grunde ab; einigemal aber füllt die Landschaft auch hier noch den ganzen Grund. Vorgänge aus dem Alten und dem Neuen Testamente wechseln mit Heiligengeschichten und sinnbildlichen Darstellungen. Die antike Formensprache klingt noch überall durch, ist aber gerade hier doch deutlich in byzantinischem Sinne abgewandelt. Die Heiligengestalten zeichnen sich manchmal durch grünliche Fleischtöne vor den rötlichen Gesichtern des Volkes aus. Die Backen sind überall absichtlich gerötet. Das Nackte ist z. B. in den Darstellungen Adams und Evas in guten Verhältnissen und in erträglicher Modellierung, aber doch schon schematisch und ohne tieferes Verständnis wiedergegeben. Die Köpfe sind oft von klassischer Schönheit, oft aber auch bereits von „byzantinischer" Starrheit. Moses, selbst Salomon, sind noch jugendlich bartlos gebildet; der Griechenkopf des Heilandes aber ist von kurzem schwarzen Vollbart umrahmt. Die großen Anfangsbuchstaben werden manchmal durch Gold und Farben hervorgehoben; hier und da treten Sinnbilder, gegen Ende des Werkes tritt auch wohl ein Blatt- oder Blütenschmuck hinzu. Aber von der gleichzeitigen karolingischen Initialornamentik des Abendlandes ist alles das doch weit entfernt. Eine Handschrift des 9. Jahrhunderts derselben Predigten des Gregor von Nazianz in der Ambrosiana zu Mailand (Nr. 49 und 50) unterscheidet sich von der Pariser durch die weltliche Art ihrer Abbildungen, die bei den poetischen Stellen der Predigten verweilen.

Abb. 75. David zwischen der Weisheit und der Weissagung. Darstellung aus dem Psalter 139 der Nationalbibliothek zu Paris. Nach Ch. Diehl, „Manuel d'art Byzantin".

Echt byzantinisch erscheint das genannte Menologium der Vatikanischen Bibliothek, das zwischen 976 und 1025 entstanden ist. Erhalten ist nur der Teil des Werkes, der die Heiligen und Heiligengeschichten der Monate September bis Februar veranschaulicht, aber dieser Teil enthält nicht weniger als 430 Bilder; und manche von diesen sind — eine Ausnahme in dieser Zeit — mit wirklichen Künstlerbezeichnungen versehen, die kunstgeschichtlich freilich nicht weiter zu verwerten sind. Bauliche und landschaftliche Hintergründe bilden in diesem Werke noch die Regel. Kahle Felsenberge mit rundlich ausgewaschenen senkrechten Abstürzen sind keine Seltenheit; aber statt vom Himmel, heben die Landschaften sich von glattem Goldgrund ab. Die ruhigen Gestalten sind fest und klar umrissen, richtig, aber schematisch, nicht ohne

byzantinisches Streben nach Feinheit gezeichnet. Die ovalen Gesichter haben einen leidenden Zug um die schmalen Lippen. Die Augenbrauen bilden, kaum über der gebogenen Nase unterbrochen, beinahe eine einzige, stark betonte Linie. Ruhige Bewegungen verraten oft noch Anklänge an antike Schönheit. Stürmischere Bewegungen aber führen zu unmöglichen Verrenkungen und Verzeichnungen. Still und anmutig, in sich geschlossen, ist die Geburt des Heilandes dargestellt (Abb. 77). Mit verzerrter Hast aber nahen sich auf dem Anbetungsbilde die von einem Flügelengel geführten drei Könige der ruhig thronenden Madonna.

Von den erhaltenen weltlichen Büchern dieser Zeit, die fast alle auf Urschriften des 4. Jahrhunderts zurückweisen, ist die treffliche Handschrift von Oppianus' Buch von der Jägerei in der Markusbibliothek zu Venedig noch im 10. Jahrhundert geschrieben, in dessen Tracht hier gelegentlich sogar die Götter des Olymps erscheinen. Was man in der ganzen byzantinischen Kunst dieses Zeitraumes als „Renaissance" bezeichnet hat, erweist sich fast durchweg als einfache Nachbildung späthellenistischer Vorbilder.

Abb. 76. Madonna und Stifter. Titelbild eines Bibelbuches der Vatikanischen Bibliothek. Nach Ch. Diehl a. a. O. (Zu S. 94.)

Auch zwei Zweige der kunstgewerblichen Malerei brachten es um diese Zeit in Konstantinopel zur köstlichsten Blüte: die Zellenschmelzmalerei auf Gold und die Zierweberei in Seide.

Die Zellenschmelzkunst (Email cloisonné) ist Umrißzeichnung mit einem Netz feiner Goldstege, die der Goldfläche aufgeheftet werden, und mit farbigen Glasflüssen, die die einzelnen Felder dieser Zeichnung ausfüllen. Daß diese Kunst erst damals in Byzanz erfunden worden, ist ein Irrtum. Ihren Ursprung haben wir vielleicht im parthischen oder sassanidischen Persien zu suchen. Jedenfalls aber erreicht sie im Byzanz der mazedonischen Dynastie eine Höhe der Technik, eine Reinheit der Farbentöne und eine Feinheit der Zeichnung, die ihresgleichen suchen. Noch heute hat sich in Domschätzen und Sammlungen des Abendlandes eine erhebliche Anzahl derartiger Kunstwerke erhalten. Berühmt ist die goldene Vorderwand (Pala d'oro) des Hochaltars der Markuskirche zu Venedig. Der Doge Pietro Orseolo I. bestellte sie 976 zu Konstantinopel. Aber nur die Schmelzbilder ihrer oberen Reihe, z. B. das Medaillonbild des Erzengels Michael und die sechs Bilder aus der Leidens- und Apostelgeschichte, gehören dieser goldenen Zeit der byzantinischen Kunst an; die übrigen sind später hinzugefügt. Berühmt ist ferner die goldene Kreuzlade (Staurothek) im Dom zu Limburg an der Lahn, die zum Teil eine eigenhändige Schöpfung des kunstsinnigen byzantinischen Kaisers Konstantin VII. Porphyrogennetos (912—959) sein soll, aber freilich erst 976 für Basilius II. vollendet wurde. Feierlich, ernst, würdig, aber bereits etwas mürrisch thront Christus im quadratischen Mittelfelde des Deckels; in den beiden Seitenfeldern neben ihm erscheinen Johannes und Maria, von Engeln geleitet; in jedem der übrigen Felder sind zwei Apostel abgebildet; alle Gestalten sind ohne Fußbodenandeutungen in den leeren Goldgrund gestellt; alle zeigen noch eher

großköpfige Verhältnisse als die Gestrecktheit der Folgezeit; aber alle wirken durch ihre gleichmäßige Verteilung in der reichen Umrahmung zu einem vornehm abgerundeten Eindruck zusammen. Auch im Lawrakloster auf dem Athos haben sich vortreffliche Arbeiten dieser Art erhalten; und bekannt geworden sind durch die Veröffentlichungen von Joh. Schulz und von N. Kondakoff die zahlreichen Schmelzplatten der Sammlung Swenigorodskoi, die in den Besitz der Ermitage zu St. Petersburg übergegangen ist. Hier fallen besonders jene kleinen, um den Hals zu tragenden Rundrahmen mit Heiligenbrustbildern (Enkolpien) in die Augen, von denen eine besonders wertvolle Folge des 10. Jahrhunderts, die aus Brustbildern des Heilandes und der Seinen besteht, die erste Blütezeit der mittelbyzantinischen Kunst kennzeichnet.

Abb. 77. Die Geburt des Christkindes. Aus dem Menologium des Vatikans. Nach St. Beissel, „Vatikanische Miniaturen".

Charakteristisch ist hier, wie in zahlreichen Werken gleicher Art, daß der Heiland, Petrus, Paulus (Abb. 78) und die übrigen Heiligen den Beschauer nicht anblicken, sondern, auch wenn sie von vorn dargestellt sind, scheu zur Seite sehen. Die große Feinheit des Golddrahtwerkes und die ausgeprägte Farbenfrische des Emails vermögen der schematischen Regelrechtigkeit der Zeichnung aber auch hier nicht zu innerem Leben zu verhelfen.

Auf die byzantinische Seidenweberei, die in den frühmittelalterlichen Jahrhunderten zur leitenden Webekunst wurde, können wir hier nur einen flüchtigen Blick werfen. Die kaiserlichen Werkstätten in Konstantinopel übernahmen jetzt die Führung auf diesem Gebiete. Mit Goldfäden durchschossene Purpurseide bildete den Grund der prächtigen gewebten Darstellungen, in denen die Menschengestalten und die bewegten Vorgänge jetzt ruhigen, von Bandstreifen mit stilisiertem Blattwerk rund oder eckig umrahmten, einzeln oder paarweise hingesetzten Vierfüßern oder Vögeln Platz machen. Einige wenige erhaltene Stoffe dieser Art lassen sich an feste Jahreszahlen anknüpfen: so vor allem der prächtige, 1001 gewebte, auf gelb und grün

gemustertem Purpurgrunde mit gelben Elefanten verzierte Stoff aus dem Grabe Karls des Großen im Dom zu Aachen. Selbstverständlich ist die flächenhafte Stilisierung dieser Gewebemalereien, die neben nicht minder kunstreichen Stickereien in Kirchen und Palästen, an Decken und Kissen sowie an der Kleidung der weltlichen und geistlichen Großen verschwendet wurden.

3. Die byzantinische Bildnerei von 850 bis 1057.

Die Furcht, von ihren dem Islam ergebenen Nachbarn des Götzendienstes geziehen zu werden, ließ die Machthaber Konstantinopels nach der Rückkehr des Bilderfriedens noch ängstlicher als vor dem Streit die Darstellung rundbildnerischer Heiligengestalten verschmähen und verbieten. Höchstens dekorative Gestalten, wie die schönen Engel, die in die Markuskirche zu Venedig verpflanzt worden, lassen uns ahnen, daß es der byzantinischen Kunst noch nicht völlig an Werken der Rundplastik fehlte. Dem Relief gegenüber verhielt man sich weniger abwehrend; aber einer monumentalen byzantinischen Reliefkunst kann diese Zeit sich kaum noch rühmen.

Abb. 78. Petrus und Paulus. Byzantinische Emailbilder der Sammlung Swenigorodskoi in der Ermitage zu St. Petersburg. Nach J. Schulz, „Die byzantinischen Zellenemails der Sammlung Swenigorodskoi". (Zu S. 97.)

Im koptischen Altkairo, dessen künstlerische Entwickelung auch nach der arabischen Eroberung der byzantinischen parallel ging, haben sich einige kirchliche Holzschnitzereien aus dieser Zeit erhalten. Dem 8. und 9. Jahrhundert entstammen die Bildwerke der Holzwand vor dem Allerheiligsten in der Kirche el-Mu'allaka. Die „Verkündigung", die immer noch durch den stehenden Engel vor der thronenden Madonna dargestellt wird, ist von Rankenwerk umgeben, das dem Ende des 8. Jahrhunderts angehören mag. Um 1000 aber mag die Holztür im Inneren der Georgskirche entstanden sein. Vier ihrer Felder sind mit arabischen Verzierungen gefüllt, vier andere zeigen die Verkündigung, die Heimsuchung, die Taufe Christi und den Einzug in Jerusalem. In der „Taufe" erscheint der Heiland immer noch als Knabe, an dem der Jordan bis zu den Schultern emporsteigt; im „Einzug" sitzt der Heiland immer noch nach byzantinischer Art mit beiden Beinen an derselben Seite des Tieres. Die Formensprache deutet mit ihren noch guten Verhältnissen auf das Ende der mazedonischen Zeit.

Steinreliefs byzantinischer Arbeit haben sich namentlich auf italienischem Boden erhalten; aus dem Osten eingeführt sind z. B. die Platten mit dem hl. Georg und dem Herkules mit dem Eber, die an der Schauseite der Markuskirche zu Venedig eingemauert sind.

In Konstantinopel zog die Bildhauerei sich jetzt vollends auf die Kleinkunst zurück; und nach wie vor sind die geschnitzten Elfenbeintäfelchen und Elfenbeinkästchen, denen sich Goldschmiedearbeiten anreihen, die Haupterzeugnisse der bildnerischen Tätigkeit der byzantinischen Kunsthandwerker. In gleicher Richtung mit den Handschriftenbildern entwickelt, erscheinen sie diesen vielfach verwandt. Wo die Gestalten sich ungebührlich in die Länge ziehen, sich in absichtlich steife Stellungen begeben und auf jede selbständige Lebensäußerung verzichten, haben wir es in der Regel mit Werken zu tun, die nach 1050 entstanden sind.

Auf den Elfenbeintafeln, die einzeln, als Diptychen und als Triptychen vorkommen,

spielen nach wie vor die heiligen Darstellungen eine Hauptrolle; aber nach wie vor kommen daneben auch weltliche, ja geradezu antik-mythologische Darstellungen vor, die, wie Graeven nachgewiesen hat, unmittelbar auf antike Vorlagen zurückdeuten. Als schönste Arbeit der mazedonischen Periode gilt eine thronende Madonna von reinen Zügen, edlen Verhältnissen, ruhig-ernster Haltung und stillem Ausdruck, die wohl noch im 10. Jahrhundert entstand. Sie gehört zur Sammlung Stroganow in Rom. Dem Ende dieses Zeitraumes schreiben wir die wohlabgewogene „Himmelfahrt Christi" im Nationalmuseum zu Florenz (Abb. 79) und das schöne Triptychon Harbaville des Louvre zu, dessen Apostel und Heiligengestalten noch zu „naturnah" erscheinen, als daß wir sie mit Diehl erst der Komnenenzeit zuschreiben möchten.

Abb. 79. Die Himmelfahrt Christi. Byzantinisches Elfenbeinrelief im Nationalmuseum zu Florenz. Nach H. Graeven, „Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke".

Die weltlichen und heidnischen Reliefbilder dieser Zeit bevorzugen die Elfenbeinkästchen, von denen sich einige Dutzend in verschiedenen Sammlungen und Kirchenschätzen erhalten haben. Ihre Darstellungen sind in der Regel von Rosettenreihen umrahmt. Zu den ältesten Arbeiten dieser Art zählen die hübschen Reliefs eines Elfenbeinkästchens aus Veroli im South Kensington-Museum in London, die z. B. Europa auf dem Stier und Achilleus beim Kentauren Chiron schildern. Auch das Nationalmuseum zu Florenz besitzt ein Elfenbeinkästchen mit ähnlichen mythologischen Darstellungen. Eine friesartige Schlacht ist auf einem Elfenbeinkästchen des Cluny-Museums in Paris abgebildet. Sicher den Jahren zwischen 1028 und 1034 entstammt die kleine von Brockhaus bekanntgemachte, aus Speckstein geschnitzte Hostienschale des Athosklosters Xeropotamu, die mit kleinen Reliefs liturgischen Inhalts von außerordentlicher Feinheit verziert ist. Das Mittelrund, in dem die Madonna nach altchristlicher Orantenart die Arme ausbreitet, wird von 16 Bogen umstrahlt, unter denen Heilige stehen. Als eigentliches Goldschmiedewerk der mazedonischen Zeit aber sei nur die vergoldete Silbertafel des Louvre zu Paris hervorgehoben, die in bewegtem Relief den Engel am Grabe des Heilandes und die beiden suchenden Frauen darstellt. Wie die verhältnismäßig gesunde und lebensvolle

byzantinische Formensprache der großen zweihundert Jahre (von etwa 850--1050) gleich nach dem Ende dieses Zeitraumes geziert und manieriert wird, werden wir später sehen.

4. Die armenische und georgische Kunst vom 9. bis zum 11. Jahrhundert.

Das schöne Land zwischen dem Kaukasus und dem Ararat, das den Übergang von Kleinasien und von Persien zu Rußland bildet, hatte sich, wie wir (S. 35) gesehen haben, schon im vorigen Zeitraum lebhaft an der Entwickelung des kirchlichen Zentralbaues beteiligt. Seit dem 9. Jahrhundert trat dann der eigenartige nationale Aufschwung der armenischen Kunst deutlich hervor. Das Hauptmerkmal des Grundrisses der nationalarmenischen Kirchenbauten dieses Zeitraumes (Abb. 80) ist ihre rechteckige Gestalt, in der die Kreuzung der beiden Mittelachsen, über der sich die Kuppel erhebt, betont ist. Das Kreuz, das diese Kirchen im Inneren bilden, ist also, da seine Ostwestarme länger sind als seine Nordsüdarme, kein „griechisches", aber, da Ost- und Westarme von gleicher Länge sind, auch kein „lateinisches", sondern ein besonderes armenisches. Die inwendig runden Absidialnischen treten in der Regel, wie alle inneren Ausbuchtungen, nicht über die gerade Linie der äußeren Rechteckseiten hervor. In der Entwickelung vom schlichten Saal mit halbrunder Apsis zur ausgebildeten Kreuzkuppelkirche erhalten, wie Bachmann gezeigt hat, nach und nach alle vier Kreuzesarme halbrunde Abschlüsse, während die Nebenräume sich mittels kleiner dreiviertelkreisrunder Eckischen vom mittleren Kuppelraum abzweigen. Im Inneren herrscht meist der asiatische Spitzbogen. Das Äußere wird durch die vorspringenden Giebel der vier Kreuzesarme, durch einschneidende Dreieckischen und durch Blendbogen gegliedert. Die Kuppel ruht auf einer von außen vieleckigen, inwendig oft runden, mit Rundbogenfenstern versehenen Trommel, trägt ihre eigene Rundung aber von außen auch nicht zur Schau, sondern ist hier mit einem pyramiden- oder kegelförmigen Dache bedeckt. Die Trommelrundung erhebt sich nur in der Klosterkirche Surb Bartholomeos bei Basch-Kala in Kurdistan statt auf echten sphärischen Zwickeln auf vorkragenden Trompenischen. Von außen wie von innen aber verleiht ihre einheitliche Gestaltung diesen Kirchen den Reiz künstlerischer Abgeschlossenheit.

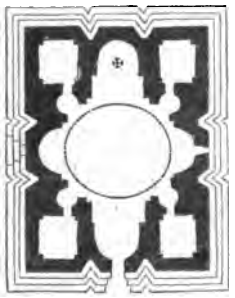


Abb. 80. Grundriß der Kirche der heil. Riphsime zu Wagarschabad. Nach K. Schnaase, „Geschichte der bildenden Künste".

Abb. 81. Vorderansicht der Patriarchatskirche zu Ani in Armenien. Nach Ch. Bayet, „L'Art Byzantin".

Gleich die Kirche der hl. Riphsime zu Wagarschabad, die, in der Regel wohl 200 Jahre zu früh angesetzt, schwerlich vor 800 entstanden ist, zeigt dieses System in der folgerichtigsten Ausbildung. Schon ihr Grundriß (Abb. 80) ist lehrreich. Mit Halbrundnischen, die von außen durch dreiseitige Einschnitte in die dicken Mauern kenntlich sind, sind alle ihre vier Seiten ausgestattet. Die nach innen vorspringenden Wandpfeiler, die jenen äußeren Einschnitten entsprechen, bilden das Strebesystem, das die Kuppel trägt. Mindestens 200 Jahre zu alt pflegte man auch die Kirche zu Pizunda in Abchasien zu schätzen, die nach neueren Forschern erst dem 10. Jahrhundert angehört. Die

Verlängerung ihres Westarmes läßt sie fast als Kuppelbasilika erscheinen. Über ihre vier Hauptpfeiler wölben sich Hufeisenbogen. Dem 10. Jahrhundert entstammt vor allem die hübsche Klosterkirche von Achthamar im Wan-See, die ihre reiche Innengliederung besonders stilvoll nach außen kehrt (Abb. 82). Ihre Außenwände sind mit reichem bildnerischen Reliefschmuck bekleidet. In den späteren Kirchen dieser Gegenden traten auch die armenischen Verzierungen, die freilich etwas äußerlich mit den einzelnen Bauteilen verbunden wurden, in ihrer nationalen Eigenart hervor. Antike Pflanzenmotive sind selten, Rankengewinde fehlen, die Blätter werden meist einzeln gereiht. Rundliches Flechtwerk und eckige Bandverschlingungen spielen eine Hauptrolle. Kopf- und Fußstücke der seltenen Säulen und der häufigeren Halbsäulen bestehen in der Regel aus kugelförmigen Rundwulsten. Völlig arabisch sind endlich die Stalaktitenmotive (Bd. 2, S. 372), die hier und da an Zwickeln und Säulen erscheinen. Besonders reich an Kirchenruinen dieser Zeit, unter denen auch Achteckbauten häufig sind, ist Ani, „das armenische Pompeji". Die halb eingestürzte, aus vulkanischem Tuff erbaute Patriarchatskirche von Ani (Abb. 81), die 1010 vollendet wurde, war eine echt armenische Rechteck-Kirche, deren Kuppel jedoch nicht mehr von dem Strebewerk der vorspringenden Umfassungsmauern, sondern, wie die der älteren armenischen Kirchen (S. 35 u. 36), von vier reich gegliederten Pfeilern getragen wurde. Im Inneren wirken die Langrichtung und die Schiffbildung fast basilikenartig. Das Äußere ist mit Blendbogen geschmückt. Charakteristisch sind die vier Satteldachgiebel, die an allen vier Seiten des Rechteckes herabblicken. Von außen wirken alle diese Kirchen noch einheitlicher in sich abgeschlossen als von innen.

Abb. 82. Reliefschmuck an der Achthamarkirche im Wan-See in Armenien. Nach W. Bachmann, „Kirchen und Moschcen in Armenien und Kurdistan". (Zu S. 102.)

Von Armenien verpflanzte der armenische Stil sich nach Georgien, wo er jedoch, vom Schwarzen Meer her byzantinisch beeinflußt, einen Teil seiner strengen Folgerichtigkeit einbüßte. Ums Jahr 1000 baute ein armenischer Baumeister in Karthli (Atheni) die Klosterkirche zu Sion, die doch im Osten die Chornische, im Westen das Portal nach außen hervortreten läßt. Die nur in Trümmern erhaltene Kathedrale zu Kutais (1003—1009) dagegen zeigt von außen eine völlig gerade armenische Chorseite, während die Westseite durch eine Vorhalle zwischen niedrigen, turmartigen Anbauten ausgezeichnet ist. Die Kapitelle des Inneren sind mit byzantinischen Blattranken geschmückt; an den äußeren, mit Blendarkaden versehenen Wänden aber entfaltet die armenische Ornamentik ihre eigenen spröden Reize.

Von der mittelalterlichen Malerei Armeniens und Georgiens läßt sich nicht viel berichten. Von den Fresken, mit denen die genannten Kirchen geschmückt gewesen, haben sich hier und

da dürftige Überreste erhalten. Für den Bilderschmuck der Handschriften wurden, wie schon das Evangeliar im Kloster Etschmiadsin von 989 beweist, ältere syrische, oder, wie ein Evangeliar desselben Jahrhunderts in San Lazzaro bei Venedig zeigt, zeitgenössische byzantinische Miniaturen eingeführt. Die einheimischen Randzeichnungen dieser armenischen Handschriften sind roh und unkünstlerisch. Die ersten Spuren nationalarmenischen Gefühls finden sich in dem Trapezunter Evangeliar in San Lazzaro bei Venedig (Nr. 22); aber dieses nationalarmenische Gefühl besteht schließlich auch nur in der einseitigen Durchbildung der aus der Sassanidenkunst stammenden Blumenpalmetten (Bd. 2, S. 118) und der in der byzantinischen Kunst vorbereiteten Vogelbuchstaben. Finden sich die ersten armenischen Palmettenstäbe schon in dem genannten „Trapezunter Evangeliar" des 10. Jahrhunderts, so finden sich die Vögel, deren Schwänze in Buchstabenform gebogen sind, zuerst in einem armenischen Evangeliar des 11. Jahrhunderts in derselben Bibliothek (Nr. 196). Gerade diese Vogelschling-Initialen kennzeichnen von nun an die ganze armenische Handschriftenmalerei.

Für unsere Kenntnis der frühmittelalterlichen Bildnerei Armeniens kommen vor allem die von Bachmann veröffentlichten Reliefs der Achthamarkirche in Betracht. Die Friese, Simse, Leisten und Fensterumrahmungen zeigen echt östliche, tiefeingeschnittene Weinranken mit kleinen Menschen- und Tiergestalten zwischen den Trauben und Blättern. Die großen Flachreliefdarstellungen aus dem Alten Testamente und aus der armenischen Heiligenlegende, mit denen die oberen Außenwände und Giebel ohne Überfüllung bedeckt sind, zeigen festumrissene, meist flach von vorn gesehene Gestalten kindlich unausgeglichenen Stiles mit eher syrischen als byzantinischen Anklängen. Zu den besten gehören Adam und Eva an der Nordwand. Unsere Abbildung 82 veranschaulicht den plastischen Schmuck der Außenwände der östlichen Apsis.

II. Die Kunst des Abendlandes vom 8. bis zum 11. Jahrhundert.

1. Die frühmittelalterliche Kunst Italiens um 750—1050.

Während in den Kunst- und Kulturgebieten des christlichen Ostens, denen durch die Ausbreitung des Islams engere Grenzen gezogen worden waren, der alte Hellenismus mit alt- und neuasiatischer Beimischung die Grundlage der neugriechischen Kunst blieb, vollzog sich im Abendlande, wie es scheint, unter unmittelbarer Einwirkung der mesopotamisch-syrischen, ägyptischen und kleinasiatischen Klosterkunst, aus griechischen, lateinischen und wohl auch einigen germanischen Bestandteilen jene Stilmischung, der die nächste Zukunft gehörte.

In Ober- und Mittelitalien waren auf die Goten die Langobarden, auf die Langobarden die Franken gefolgt. In Rom, das seit 552 unter byzantinischer Oberhoheit gestanden, legte der Langobardenkönig Liutprand den Grund zum Kirchenstaate, begründete Papst Leo III., indem er 800 Karl den Großen zum Kaiser krönte, das Heilige Römische Reich Deutscher Nation. Rom wurde der Hauptsitz der weltlichen Herrschaft der Päpste. Wie aber die ausgesprochene Trennung der römischen von der griechischen Kirche erst gleich nach dem Ende dieses Zeitraumes (1054) erfolgte, so blieb die römische Kunst während der 300 Jahre des frühen Mittelalters, von denen wir reden, im wesentlichen noch im Banne der byzantinischen Kunst, von der sie sich wohl bereits in bezug auf die Auswahl und Anordnung der Darstellungen aus der Bibel und der Legende, hier und da auch in der Auffassung, kaum aber schon in der künstlerischen Ausdrucksweise unterschied.

In der römischen Kirchenbaukunst dieser Zeit, die Cattaneo als „italienisch-byzantinisch" bezeichnet, handelt es sich hauptsächlich um erweiternde Neubauten bereits bestehender Basiliken. Santa Maria in Cosmedin wurde unter Hadrian I. (772—795) dreischiffig ausgebaut, und jedes ihrer drei Schiffe erhielt nun, wie wir es in Rom zuerst bei Santa Maria antiqua bemerkten, nach orientalischer Sitte seine eigene Apsis. Von den antiken Säulen verschiedener Herkunft, die ihre Schiffe trennen, ist jede vierte in einen Pfeiler verwandelt; und dieser rhythmisch wirksame Stützenwechsel findet sich auch in der 822 erbauten Kirche Santa Prassede, in der sich bereits Gurtbogen quer über das Mittelschiff von Pfeiler zu Pfeiler spannen. Auch Santa Maria in Domnica (oder della Navicella) ist mit drei Apsiden versehen. Als der älteste frei stehende Glockenturm Roms gilt der von Santi Giovanni e Paolo, und zu den ältesten gehört auch der von Santa Pudenziana. Gegenüber den runden Glockentürmen Ravennas bewahren die römischen durchweg den viereckigen Grundriß. Als „Juwel orientalischer Kunst" in Rom bezeichnet Bertaux die Kapelle des hl. Zeno in Santa Prassede. Sie ist der einzige Bau in Rom, dessen Rundkuppel sich nach östlicher Art aus einem Viereck entwickelt.

Byzantinisch wirken vor allem die römischen Kirchenmosaiken dieser Zeit, so die ausgedehnten, aber dürftig gestalteten Triumphbogen- und Apsismosaiken von Santa Prassede, in deren Mitte der Heiland zwischen Heiligen erscheint, die Apsismosaiken von Santa Cecilia in Trastevere, in deren Mitte Christus mit dem Evangelium thront, und von Santa Maria in Domnica, deren Mittelpunkt Maria mit dem segnenden Christkinde bildet, so die Bogenmosaiken von Santi Nereo ed Achilleo, von denen die Verklärung Christi mit Moses und Elias übriggeblieben, so vor allem aber die Kuppelmosaiken jener Kapelle Santo Zeno in Santa Prassede. Diese sind auch ihrem Inhalt nach schlechthin byzantinisch: die Verklärung, die Höllenfahrt Christi und der Thron Gottes sind einfach der östlichen Ikonographie entlehnt. Die erwähnten Mosaiken von Santa Prassede und Santa Cecilia aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts sind hart und steif byzantisierte Wiederholungen des schönen Apsismosaiks von Santi Cosma e Damiano (S. 60, Abb. S. 59). Am völligsten losgelöst von dem malerischen Zusammenschluß, der die Gestalten des Apsismosaiks von Santa Pudenziana (S. 58) zu innerer Einheit verband, erscheint das Altarnischengemälde von San Marco (827—844), das Christus zwischen sechs Heiligen darstellt, die kaum noch lebenden Menschen gleichen. Die Gestalten stehen wie Standbilder einzeln auf besonderen Unterlagen. Daß diese Rückbildungen aber zugleich Vorboten eines Auferstehens auf neuer Grundlage sind, soll nicht geleugnet werden. Zwischen diesem Apsismosaik von San Marco und dem Apsismosaik der Oberkirche von San Clemente (um 1112) klafft immerhin eine gähnende Lücke von drittehalb Jahrhunderten.

Eine geschlossene Entwickelung mit stärkerem abendländischen Einschlag tritt uns in den Wandgemälden Roms und seiner Umgebung aus diesem Zeitalter entgegen. Fast völlig byzantinisch erscheint zunächst eine Reihe der zahlreichen Heiligenlegendenfresken der Kirche Santa Maria antiqua, die aus dem 7. Jahrhundert hervorwachsen. Aus dem Übergang in diesen Zeitraum haben wir die Kreuzigung der Nische des linken Seitenschiffes bereits (S. 56) kennen gelernt. Den stehenden Herrscherheiland in der Hauptnische, zu dessen Seiten Päpste und Heilige angeordnet sind, verweist der viereckige Heiligenschein der Lebenden, den Papst Paul I. (757—767) trägt, in die zweite Hälfte des 8. Jahrhunderts. Die reine Schönheit und feine Technik der byzantinischen Malerei der mazedonischen Zeit (S. 90—92) verraten Bilder, wie das der Höllenfahrt Christi in der Apsis des rechten Seitenschiffes, und auch einige edle Gestalten der Mittelschiffpfeiler, wie die der heiligen Salomone, der Mutter der Makkabäer,

gehören offenbar dem 9. Jahrhundert an. Die jüngsten Bilder von Santa Maria antiqua reichen ins 10. Jahrhundert herab. Auch Venturi zählt diese Bilder schlechthin zu den großartigsten erhaltenen Schöpfungen der byzantinischen Kunst. Als Gemälde des 9., des 10. und des beginnenden 11. Jahrhunderts erscheinen z. B. der Heiland in Engelchören am Apsisbogen der Kirche Santa Maria in Cosmedin zu Rom, das im Mosaikenstil gehaltene Nischenbild der Kirche Sant' Elia bei Nepi, das an das berühmte Nischenmosaik von Santi Cosma e Damiano anknüpft, und die ruhig zwischen antiken Pilastern angeordneten, leider übermalten Passionsgemälde und Heiligenbilder in Sant' Urbano an der Via Appia bei Rom. Hier treten uns sogar wieder Künstlernamen entgegen. Als Meister des Gemäldes in Sant' Elia bezeichnen sich die Brüder Johannes und Stephanus und ihr Neffe Nicolas aus Rom. Es ist wichtig, daß diese Künstler sich als Römer bezeichnen, da hier von rein byzantinischem Stil, wie in Santa Maria antiqua, in der Tat nicht die Rede sein kann. Die Fresken in Sant' Urbano tragen die übermalte, aber wohl richtige Jahreszahl 1011. Den besten Überblick über diese Entwickelung aber geben die Fresken in der Unterkirche von San Clemente in Rom, die, da die Kirche 1084 zerstört worden, vor dieser Zeit entstanden sein müssen. Dem 9. Jahrhundert gehört noch der Heiland zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel in der Vorhalle, gehören aber auch z. B. die Kreuzigung, die Höllenfahrt, die Auferstehung Christi und die Himmelfahrt Mariä links vorn im Mittelschiff an. Die Umrisse sind schwarz, die Fleischtöne gelblich; aber die Grundlage der antiken Formensprache ist zur Not noch erkennbar. Von byzantinischen Einflüssen sind diese Fresken keineswegs frei, wenngleich sie nicht schlechthin als byzantinisch bezeichnet werden können. Dem 10. Jahrhundert, das in Italien der kunstärmste Zeitraum ist, gehört z. B. der Heiland in der Vorhölle am Ende des rechten Seitenschiffes an. Hier erscheint schon der leibhaftige Teufel, der Adam am Fuße zurückzuhalten versucht. In den Fresken des 11. Jahrhunderts aber, zu denen die Darstellungen aus den Legenden der hl. Clemens und Alexius in der Vorhalle und im Mittelschiff gehören, regen sich bereits Züge eines neuen Lebens, das über den hier behandelten Zeitraum hinaus- und herabreicht. Schon werden die rotwangigen Köpfe kleiner, aber ausdrucksvoller, schon durchzuckt eine kecke Bewegung die Gliedmaßen; und was die Züge noch nicht wiedergeben, suchen die Gebärden auszudrücken.

Abb. 83. Relief der steinernen Kalendertafel in San Giovanni zu Neapel. Nach E. Bertaux, „L'Art dans l'Italie méridionale".

Eine wichtigere Rolle, als die erhaltenen Denkmäler ahnen lassen, spielt die Benediktinerkunst der Mönche des Monte Cassino (S. 43) bereits vor dem Eingreifen des Abtes Desiderius. Im Übergang vom 8. ins 9. Jahrhundert erwuchsen die beiden großen Basiliken am Monte Cassino und am Volturno, deren Pracht nur durch alte Beschreibungen bekannt ist. Erhalten haben sich Überreste von neutestamentlichen Wandgemälden in der Lorenzkapelle bei San Vincenzo am Volturno. Motive der morgenländischen gesellen sich hier solchen der abendländischen Kirche. Die Zeichnung ist keck und lebhaft, die Färbung bräunlich. Schlechthin byzantinisch aber ist diese frühe Benediktinerkunst, die sich dem Fresko der Taufe Christi von 762 in den Januarius-Katakomben zu Neapel anschließt, keineswegs zu nennen.

Von höherer künstlerischer Vollendung und deutlicherem byzantinischen Gepräge sind einige in reiches Bildwerk aufgelöste steinerne Gitter- oder Vorsatzplatten (transennae), die sich in Neapel und seiner Umgebung aus dieser Zeit erhalten haben. Am berühmtesten sind die beiden der Mitte des 9. Jahrhunderts zugeschriebenen, von Wackernagel freilich für jünger gehaltenen Rückseiten der langgestreckten Kalenderplatten, die aus San Giovanni in Neapel in die erzbischöfliche Kapelle daselbst gelangt sind, und das dazugehörige Stück, das in San Giovanni geblieben. Prachtvolles, ganz orientalisiertes Akanthusgerank ist mit einander anschauenden Tiergestalten durchsetzt. Das Flügelpferd und der Hirsch, die einander in dem krausen Rankenwerk des in San Giovanni zurückgebliebenen Stückes gegenüberstehen (Abb. 83), sind in ihrer Art klassisch.

Zur Benediktinerkunst des Monte Cassino gehören auch die wichtigsten Werke der italienischen Buchmalerei dieser Zeit, die hier gerade in der Zeit vor dem Abte Desiderius durchaus keinen unmittelbar byzantinischen Charakter tragen. Vielmehr zeigen schon die um die Mitte des 10. Jahrhunderts geschriebenen Predigten des Mönches Jaquintus in der Bibliothek des Monte Cassino die großen, manchmal eine ganze Seite einnehmenden reich verzierten Anfangsbuchstaben, die auf einen Zusammenhang mit der karolingischen Kunst hinweisen. Die kleinen, kurzen Gestalten des „Pontificale" der Casanatensischen Bibliothek in Rom vom Ende des 10. Jahrhunderts erinnern an jene Gemälde der Lorenzkapelle am Volturno.

Abb. 84. Thronender Christus. Fresko in der Kirche Santa Maria delle Grazie bei Carpagnano. Nach Ch. Diehl, „L'art byzantin dans l'Italie méridionale". (Zu S. 106.)

Auf anderem Boden als diese frühe Benediktinerkunst aber steht die Basilianerkunst Kalabriens, der Basilicata und der Terra d'Otranto. Sie ist von Griechen ausgeführte, echt neugriechische Kunst, die auf italienischen, freilich aber schon in alter Zeit großgriechischen Boden verschlagen worden. Die schlicht-zierlichen kleinen Kirchen, die hier seit dem 10. Jahrhundert entstanden, reihen sich ohne weiteres den kleinen byzantinischen Kuppelkirchen an, die sich in Athen und anderen Griechenstädten erhalten haben (S. 89 u. 90); und die Fresken, die von den Wänden der unterirdischen Grottenkirchen dieser Gegenden herabschauen, sind bescheidene Erzeugnisse der byzantinischen Malerei der mazedonischen und der komnenischen Zeit. Wir haben uns hier, Diehl und Bertaux folgend, zunächst nur mit den Anfängen dieser Kunst zu befassen.

Von den kleinen byzantinischen Kuppelkirchen ist nur San Marco zu Rossano noch vor der Mitte des 11. Jahrhunderts entstanden. Ihr Grundriß wird durch vier Mittelpfeiler in neun kleinere Quadrate zerlegt, von denen die drei östlichen in gleichmäßige halbrunde Apsiden münden. Ihre Eckkuppeln werden nach älterer Art noch nicht durch zylindrische Unterbauten (Trommeln) über das Dach hinausgehoben. Gleichalterig ist höchstens noch die anders gestaltete Kapelle Sant' Angelo am Berge Raparo in der Basilicata, deren einziges Schiff mit einem Tonnengewölbe bedeckt ist und Ansätzen eines Querschiffes sich zu entwickeln gestattet.

Auf dem Gebiete der Malerei gehören dem 10. Jahrhundert und dem Anfang des elften vor allem einige byzantinische Fresken in der Krypta der Kirche Santa Maria delle Grazie bei Carpagnano (Terra d'Otranto) an. Ein thronender, kurzbärtiger, langhaariger Christus mit langer, gerader Nase, schwellenden Lippen, fein modellierten Wangen und Händen (Abb. 84) trägt hier noch die Jahreszahl 959; ein zweiter, hagerer, griesgrämigerer thronender Heiland dagegen entstand 1020. Zwischen beiden stehen die Fresken der griechischen Kapelle San Lorenzo bei Fasano, von denen die Darstellung der byzantinischen „Deisis", des Heilandes zwischen Maria und Johannes, die ihn verehren, hervorragt.

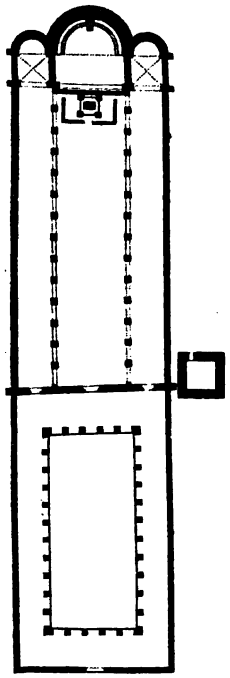


Abb. 85. Grundriß von Sant'Ambrogio in Mailand. Nach R. Cattaneo, „L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa".

Wenden wir uns nunmehr der germanisch-italienischen Kunst dieses Zeitraumes, d. h. der Kunst in den unmittelbar von den Langobarden und nach 774 zum Teil von den Franken beherrschten Gegenden namentlich Oberitaliens, aber auch Unteritaliens zu, wo Benevent die Hauptstadt, Salerno die Hafenstadt des Langobardenreiches war, so stehen wir hier sofort wieder vor einer Reihe von Streitfragen, die sich auf das Heimatrecht dieser Kunst beziehen. Wieviel Germanisches die Langobarden mitgebracht oder ihrerseits aus italischen, römischen oder byzantinischen Überlieferungen heraus entwickelt haben, ist noch immer umstritten. Haupt geht in seinem schönen Buche über die älteste Kunst der Germanen, zum Teil Seesselberg folgend, in der Anerkennung der germanischen Sonderzüge dieser Kunst entschieden zu weit. Strzygowski, Dieulafoy und ihre Schüler sehen auch hier so gut wie überall nur östliche Einflüsse, die großenteils mit Umgehung Konstantinopels aus Persien, Syrien oder Mesopotamien gekommen. Die Italiener, wie Cattaneo, Rivoira und Venturi, suchen in der Eigenart dieser Kunst zunächst die Regungen eines italienischen Sondergeschmacks auf lateinischer oder byzantinischer Grundlage, ohne germanische Besonderheiten völlig auszuschließen. Unbefangener suchen die Franzosen Bertaux und Diehl zu unterscheiden und zu sondern.

Viel Neues hatten die Halbkulturvölker des germanischen Nordens den Italienern wirklich nicht zu bieten. Geistig, geistlich, sprachlich und künstlerisch behielt die hellenistisch-römische Antike, so zersetzt in sich und so durchzogen von byzantinischen oder doch östlichen Adern sie war, hier auch in diesen Jahrhunderten ihres Niederganges die Oberhand. Aber vereinzelte Spuren ihres aus rauheren Gefilden mitgebrachten einheimischen Kunstempfindens haben die blonden Eroberer in Italien doch auch nach unserer Ansicht zurückgelassen.

Im italienischen Kirchenbau dieser Gegenden freilich zeigen sich auch in dieser Zeit kaum germanische Einwirkungen, die man höchstens in der Verderbung und Verderberung aller Einzelformen erkennen könnte. Nach Cattaneo hat Rivoira sich am ausführlichsten, wenn auch nicht ohne Einseitigkeit, über die italienische Baukunst dieser Jahrhunderte, zunächst freilich nur über jene oberitalienischen Kirchen geäußert, die als Vorstufen des entwickelten lombardischen Stiles der zweiten Hälfte des 11. und des 12. Jahrhunderts anzusehen sind. Seine „vorlombardischen", hauptsächlich langobardischen Backsteinbauten dieser Art, auf die die Langobarden, deren Herrschaft in Italien nur bis 774 dauerte, jedoch keinen Einfluß ausübten, werden im Äußeren

durch Lisenen mit Blendbogen und durch Bogensimse, die aus kleinen aneinandergereihten, manchmal auf Kragsteine gestellten Hängebogen bestehen, gegliedert und geschmückt. Die Ziermotive dieser Art, die wir schon in der christlich-syrischen Baukunst fanden, sind hier offenbar älteren Gebäuden Ravennas entlehnt. Im Inneren der dreischiffigen Kirchen ist das Mittelschiff noch mit Holz gedeckt, während in den Seitenschiffen sich hier und da Kreuzgewölbe melden. Als Vorstufen der späteren äußeren Säulengalerien aber treten oben zwischen den Blendbogen der Außenmauern der Apsiden oft schmucklose, oben halbrunde Nischenreihen hervor.

Als Langobardenbauten in Unteritalien bezeichnet Bertaux die 760 geweihte Hagia Sophia zu Benevent, in der, trotz späteren Neubaues, die ursprüngliche Anlage der schweren, ohne Trommel oder Zwickel auf zwei Stützenreihen ruhenden Halbkugelkuppel noch erkennbar ist, und die Grabbasilika zu Prata bei Avellino, von der nur der eigentümliche, mit einem Umgang versehene Chorbau erhalten ist.

In der Karolinger- und Ottonenzeit zeigen die Pfarrkirche zu Arliano bei Lucca und der ältere Teil der Peterskirche zu Toscanella aus dem 8. oder 9. Jahrhundert, wie dieser Stil sich in Mittelitalien gestaltet. Im Norden des Landes stehen San Salvatore in Brescia, dessen Kryptenachse hufeisenförmigen Grundrisses ist, und die älteren Teile von Sant'Ambrogio in Mailand, zu denen der in drei Apsiden mündende Chor gehört (Abb. 85), voran. Die ältesten Beispiele von Glockentürmen, die nach östlichen Vorbildern mit dem Kirchenkörper verbunden erscheinen, finden sich am Dom von Ivrea (972—1010) und an der Marienkirche zu Susa (1021). Der Dom von Ivrea zeigt auch bereits einen niedrigeren, mit einem Tonnengewölbe bedeckten Chorumgang; in Sant' Abbondio bei Como (1013) befinden sich, nach Rivoira, die ältesten eigentlichen Würfelkapitelle mit unten abgerundeten Ecken, in den Seitenschiffen in San Flaviano zu Montefiascone die ältesten Kreuzgewölbe mit aufliegenden Rippen.

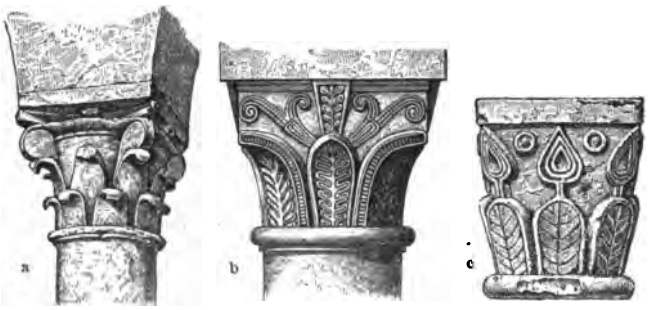


Abb. 86. Kapitelle von Santa Maria in Cosmedin zu Rom (a), von San Satiro in Mailand (b) und im Museum zu Perugia (c). Nach N. Cattaneo a. a. O. (Zu S. 108.)

Zentralkirchen kommen in dieser Zeit in Italien nur selten vor. Der alte Dom zu Brescia, „La Rotonda", der angeblich 798 erbaut ist, aber doch wohl frühestens der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts angehört, ist ein Rundbau mit acht Umgangspfeilern und stattlicher Halbkugelkuppel; seine Krypta ist nach östlicher Art mit drei Apsiden ausgestattet. San Satiro in Mailand (879) ist eine Kirche quadratischen Grundrisses mit einer Halbrundnische nach altarmenischer Art (S. 35 u. 100) an jeder Seite, mit Tonnengewölben in den Kreuzarmen, Kreuzgewölben in den Eckräumen und einer Kuppel über der Mitte. Als Taufkapelle schließt das merkwürdig gestaltete, an vier Seiten mit einer Apsis ausgestattete Baptisterium beim Dom von Biella (um 975) sich an. Weitaus die meisten Kirchen Italiens aber waren in dieser ganzen Zeit dreischiffige, flachgedeckte Basiliken. Sogar in Venedig war die Markuskirche des 9. und des 10. Jahrhunderts eine flachgedeckte Basilika. Erst im nächsten Zeitraum erhielt sie ihre jetzige Gestalt, in der sie eine byzantinische Fünfkuppelkirche älterer Art ist.

Auch die italienischen Säulenknäufe dieser Jahrhunderte, die nur noch selten altrömischen Gebäuden entlehnt werden konnten, zeigen auf der Grundlage der überlieferten griechisch-römischen und byzantinischen Formensprache Misch- und Mißbildungen, Um- und Neugestaltungen, in denen man, wenn überhaupt, so doch nur äußerst selten, Anklänge an germanische Zierweise durchfühlen kann. Die Säulenkapitelle sind zumeist verderbte Spielarten der korinthischen und der römisch-kompositen Ordnung. Man vergleiche das Kapitell des 8. Jahrhunderts aus Santa Maria in Cosmedin zu Rom (Abb. 86a) mit dem des 9. Jahrhunderts in San Satiro zu Mailand (Abb. 86b); aber man vergleiche auch das Kapitell vom Anfang des 8. Jahrhunderts von San Giorgio di Valpolicella bei Verona (Abb. 87) mit dem des späteren 8. Jahrhunderts, das im Museum zu Perugia aufbewahrt wird (Abb. 86c). Daß die Eigenart dieser Kapitelle, die in ihrer klaren Derbheit nicht ohne weiteres barbarisch zu nennen ist, einen germanisch-langobardischen Beigeschmack hat, braucht nicht geleugnet zu werden.

Abb. 87. Bogen vom Ziborium von San Giorgio di Valpolicella bei Verona. Nach R. Cattaneo a. a. O.

In der ober- und mittelitalienischen eigentlichen Verzierungskunst, namentlich der Zierbildnerei dieses Zeitraumes, stehen wirklich die langobardischen Arbeiten voran, die erst seit dem Ende des 7. Jahrhunderts eigenartig entwickelt hervortreten. Aus ihrer nordischen Heimat hatten die Langobarden, wie Fundstücke in den Museen von Brescia, Cividale und Perugia beweisen, jene Tier- und Bandornamentik der heidnischen Merowingerzeit mitgebracht, die wir bereits im zweiten Bande (S. 105) kennen gelernt haben. Erst gegen Ende ihrer Herrschaft in Italien fingen sie an, die Elemente dieses nordischen Stiles, mit christlichen Sinnbildern und römischen und byzantinischen Motiven vermischt, auf die Steinornamentik zu übertragen. Über die „Spuren der Langobarden in der italischen Plastik des ersten Jahrtausends" haben Zimmermann und Stückelberg uns unterrichtet, deren Ausführungen freilich in Italien, wo Fontana und andere ihnen entgegentraten, weniger Beifall gefunden haben als in Deutschland. Daß diese steinerne Zierkunst nicht byzantinisch, sondern langobardisch ist, hat Rivoira neuerdings betont, freilich nur, um ihr, nicht ganz folgerichtig, jede nordische, germanische Ader abzusprechen. Nennt er selbst unter ihren Verbreitern, den Bau- und Bildgenossenschaften von Como, den Maestranze comacine, über deren Namen und Bedeutung freilich immer noch gestritten wird, doch so deutsche Namen wie den eines Meisters Ruodpert. Die zwei- und drei- und mehrteiligen Bandflechten, die einen Hauptbestandteil dieses Verzierungsstiles bilden, pflegen in der Kunst aller Völker dieses Zeitalters als gemeinsames Erbteil des grauen östlichen Altertums bezeichnet zu werden, gehören nach unserer Auffassung aber doch zu den überall heimischen, jederzeit selbständig wiederkehrenden Urverzierungen; an die besondere, unregelmäßige Verschlingungsart des mit hineinempfundenem Getier ausgestatteten Bandgeflechtes des germanischen Merowingerstiles zeigt die langobardisch-italische Zierplastik dieser Art freilich keineswegs immer deutliche Anklänge; aber vorhanden sind sie; und unverkennbar besitzt dieses Band- und Riemenwerk in der Tat Ziermotive, die sich durch ihre Unterschiede vom byzantinischen und

römischen Flechtwerk als nationallangobardisch zu erkennen geben. Hierher gehören die Dreiteilung jedes einzelnen Bandes durch tiefe Falze in seiner Längenrichtung, das kreisrunde Flechtwerk mit eingespanntem Viereckrahmen, das Stückelberg als „Korbbodengeflecht" bezeichnet, und der Besatz mit jenen aus dem Wellenbande hervorgegangenen Spiralhaken, die an die gotischen „Krabben" erinnern. Daneben kommen, zumal in der späteren Zeit, auch die Astragale, Eierstäbe und Pflanzenranken der hellenistisch-byzantinischen Ornamentik vor; die Spiralranken erhalten unter langobardischen Händen als „barbarischen" Zusatz unorganischer Natur aber manchmal speichenförmige Einschiebsel, durch die sie zu „Radranken" oder „Wirbelranken" werden (Abb. 88), die an die irischen „Scrolls" erinnern (vgl. Bd. 1, S. 430, Bd. 2, S. 110 und unten, S. 116). Als Füllfiguren kommen Blätter, Trauben, Kreuze, seltener die sinnbildlichen Tiere der Christenheit vor. An menschlichen Gestalten fehlt es nicht ganz; doch sind gerade diese mit erschreckender Verständnislosigkeit gezeichnet.

Abb. 88. Langobardisches Radrankenornament. Nach E. A. Stückelberg, „Die langobardische Plastik".

Von Oberitalien, ihrer Heimat, aus verbreitete die langobardische Zierkunst sich bis tief nach Mittelitalien und Südfrankreich hinein. Zu ihren Hauptwerken gehören d[illegible] im Teil später hinzugefügten Schrankenplatten des 737 errichteten Taufbrunnens, jetzt im Dom, und die nur wenig jüngeren Altarplatten des Herzogs Pemmo, jetzt in der Martinskirche zu Cividale im Friaul. An antiken Elementen, sogar Greifen, fehlt es diesen Platten nicht; aber die Art, wie auf einer von den Platten des Taufbrunnens, die der Patriarch Sigwald 762—776 ausführen ließ, die Tierköpfe zu Ziermotiven gemacht, die Palmetten scheinbar in Tannen verwandelt, vor allem aber die vier Evangelistensinnbilder schematisiert worden, ist wirklich weder spätrömisch noch byzantinisch, sondern nordisch; und dasselbe gilt von den Figurenreliefs des Pemmo-Altares, an dessen Vorderseite der Heiland zwischen Engeln, an dessen Schmalseiten die Anbetung der Könige und die Heimsuchung Marias dargestellt sind. Man vergleiche daraufhin nur den birnenförmigen Kopf des Engels des Matthäus (Taf. 20b) im Dom, dem die Köpfe an allen drei Seiten des Altars in San Martino entsprechen, mit jenem ebenso gestalteten Kopf auf dem alten Denkstein zu Sankt Goar (Bd. 1, S. 428 u. 430). In den späteren Werken dieser Kunstrichtung, wie in den Reliefs am Ziborium über dem Altar des hl. Eleucadius in

Abb. 89. Christus am Kreuze. Elfenbeinplatte des Herzogs Ursus im Museum zu Cividale. Nach H. Graeven, „Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke". (Zu S. 110.)

Sant' Apollinare in Classe bei Ravenna, erscheint die langobardische Eigenart immer deutlicher mit byzantinischen Elementen verquickt; aber die Weinranken in den Zwickeln, deren Trauben herzförmig von Bändern umzogen sind, sind doch mit langobardischem Gefühl gestaltet.

Zu den stärksten Meinungsverschiedenheiten hat die Stildeutung des bildnerischen Gipsschmuckes im Inneren des Kirchleins Santa Maria in Valle zu Cividale Anlaß gegeben (Taf. 20a). Die Mitte des breiten Friesstreifens, der die Schildbogenwand durchquert, wird von einem reich mit Flecht- und Spitzenwerk umrahmten Fenster gebrochen, zu dessen beiden Seiten je drei in starkem Relief herausgearbeitete, langgestreckte, von feinen Gewandfalten umflossen stehende Gestalten dem dürftigen Überrest des einstigen Gesamtschmuckes noch heute Haltung und Weihe verleihen. Daß Cattaneo unrecht hatte, diese früher stets für byzantinisch gehaltene Schöpfung dem 12. oder gar erst dem 13. Jahrhundert zuzuschreiben, ist heute allgemein anerkannt. Strzygowski hat durch den Hinweis auf die verwandte Ausstattung der Kirche zu Deir-es-Suriani in Ägypten (S. 30) die syrisch-mesopotamische Herkunft der Gesamtarbeit festgestellt. Griechisch sind jedenfalls die ausführenden Hände gewesen.

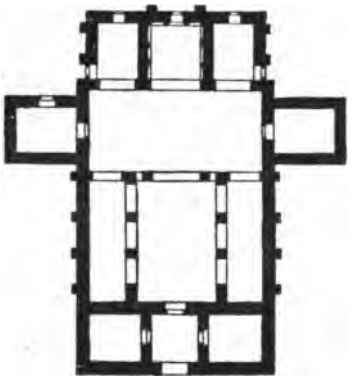


Abb. 90. Grundriß der Kirche Santullano zu Oviedo. Nach A. Haupt, „Die Baukunst der Germanen von der Völkerwanderung bis zu Karl dem Großen".

Auffallend bleibt dem barbarischen Eindruck der italienischen Steinplastik gegenüber der rückschauend antikisierende Charakter der italienischen Elfenbeinplastik dieser Zeit, die eine gewisse Stileinheit mit der gleichzeitigen karolingischen Elfenbeinbildnerei des Nordens verbindet: die sogenannte „Pax des Herzogs Ursus" im Museum von Cividale (Abb. 89) ist inschriftlich als ein für den Herzog Ursus von Ceneda um 752 gearbeitetes Stück beglaubigt. Das von Blattwerk eingerahmte Relief stellt die Kreuzigung des Heilandes dar, der nur mit breitem Schamtuch bekleidet und, wie stets in dieser Zeit, an jedem Fuß angeheftet ist. Oben neben dem Kreuze erscheinen Mond und Sonne als Halbfiguren mit enggefalteten anliegenden Ärmelgewändern; die Gestalten unter dem Kreuz sind plump und kurz. Der Heiland aber ist in guten Verhältnissen gehalten und in den nackten Teilen noch nach tüchtigem Herkommen durchgebildet. Clemen hat die übrigen karolingischen Elfenbeintäfelchen und Kästchen dieser Zeit, die er für italienischen Ursprungs hält, zusammengestellt, andere hat Graeven veröffentlicht. Wir dürfen hier nicht näher auf sie eingehen.

Nur wenig germanische Anklänge finden sich in der ober- und mittelitalienischen Malerei dieses Zeitraumes. Germanisch angehaucht erscheinen höchstens die Reste der Fresken von 996 in der kleinen Nazarius-Kapelle zu Verona, die unter anderem Christus, Maria und den Erzengel Michael darstellen. Auch Venturi läßt ihre Verwandtschaft mit deutschen Fresken und Miniaturen des ottonischen Zeitalters gelten. Die Mosaikkunst erlischt in dieser Zeit auch in Oberitalien. In ganz Italien trat im 10. und 11. Jahrhundert die billigere Wandmalerei mit dem Pinsel an die Stelle der dauerhaften Mosaikmalerei.

Die Buchmalerei, die, wie wir sahen, in Unteritalien um diese Zeit fränkisch-karolingische Anregungen nicht verschmähte, spielte in Oberitalien keine bedeutende Rolle mehr. Gegenüber dem Reichtum an gleichzeitigen byzantinischen und fränkischen Bilderhandschriften ist es auffallend, daß Italien sich im 10. Jahrhundert hauptsächlich nur jener dürftig und roh illustrierten Exultet-Rollen rühmen kann, die am Ruhetag des Heilandes von den Kanzeln herab der Gemeinde

a Bogenhalle an der südlichen Langseite der Kirche San Miguel de Escalada bei León.
Nach M. Junghändel und C. Gurlitt, „Die Baukunst der Spanier".

b Das Innere der Kirche Santa Maria de Naranco bei Oviedo.
Nach A. Haupt, „Die Baukunst der Germanen".

a Der Evangelist Johannes. Aus dem Cuthbert-Evangeliar, im British Museum.
Nach J. B. Propert, „A History of Miniature Art".

b Der Evangelist Matthäus. Aus dem Evangelienbuch Ludwigs des Frommen, in der Nationalbibliothek zu Paris.
Nach deren Photographie

c Schöpfungsgeschichte und Sündenfall. Aus der Bibel Karls des Kahlen, in der Nationalbibliothek zu Paris.
Nach deren Photographie.

d Die vier Evangelisten. Aus dem karolingischen Evangelienbuch im Domschatz zu Aachen.
Nach K. Lamprecht, K. Menzel, H. Janitschek u. a., „Die Trierer Ada-Handschrift".

vorgesungen und gleichzeitig zur Besichtigung der Bilder abgerollt wurden. Alles in allem ist es offensichtlich, daß in diesem ganzen Zeitraum die lateinische Überlieferung neben dem überreichen Zustrom östlicher und dem geringen Zufluß nordischer Kunstart keine glänzende Rolle in der italienischen Kunst spielte. Eine nationalitalienische Kunst war kaum erst im Werden begriffen.

2. Die frühmittelalterliche Kunst Spaniens um 750—1050.

Nachdem der omaijadische Statthalter Musa 713 beinahe die ganze Pyrenäenhalbinsel dem überall siegreich voranflatternden Banner des Propheten unterworfen hatte, zog das halb germanische, halb römische Westgotenreich sich mit König Alfons I. zunächst nach Asturien im äußersten Norden der an Geländewechsel reichen Halbinsel zurück. Oviedo wurde unter Alfons II. die Hauptstadt des Reiches, das, nachdem León und Galicien endgültig mit ihm vereinigt worden, unter Ramiro II. (931—950) zum Königreich León wurde.

Als älteste erhaltene westgotische Kirche Spaniens gilt die kleine dreischiffige, nach östlicher Art in drei rechteckige, ins Gesamtrechteck einbezogene Apsiden auslaufende Basilika Johannes des Täufers zu Baños de Cerrato, die die Inschrift desselben Westgotenkönigs Recceswinth von 661 trägt, dessen Weihekrone mit rotem Zellenschmuck sich im Cluny-Museum zu Paris befindet (Bd. 2, S. 104; dort Druckfehler Votivkannen statt Votivkronen; vgl. oben, S. 83). Der Grundriß dieses Kirchleins und seine Säulen mögen wirklich ins 7. Jahrhundert zurückgehen; aber sein Aufbau samt den Hufeisenbogen seiner Schiffe entstammt sicher erst dem 10. Jahrhundert. Richtiger als Haupt, der allen frühmittelalterlichen Hufeisenbogen germanischen Ursprung zuschreibt, beurteilen sie Strzygowski und Dieulafoy, die persisch-mesopotamische Bildungen in ihnen erkennen; diese sind aber wahrscheinlich erst durch die Vermittelung der islamischen Kunst in Spanien gelandet, können also nicht älter sein als die maurische Eroberung.

Abb. 91. Tierscheibe in den Arkadenzwickeln von Santa Maria de Naranco bei Oviedo. Nach A. Haupt a. a. O. (Zu S. 112.)

Die wichtigste Kirche Oviedos aus der Regierungszeit Alfons' II., als dessen Baumeister der Westgote Tjoda genannt wird, ist San Juliano de los Prados, Santullano genannt. Ihr Grundriß besteht innerhalb eines geschlossenen Rechtecks (Abb. 90) aus einer dreiteiligen Vorhalle, einem dreischiffigen Langhaus mit Pfeilerarkaden, einem Querhaus und drei rechteckigen Apsiden, in die die drei Schiffe münden. Fast alle diese Räume sind mit Tonnengewölben bedeckt. Die geradlinig abgeschlossenen Apsiden der östlichen Baukunst pflegten inwendig ausgerundet zu sein. Sie auch inwendig gerade abzuschließen, wie es hier geschehen, hält auch Strzygowski für germanische, hier also westgotische Eigenart. Verwandte Anlagen des 9. und 10. Jahrhunderts sind z. B. San Salvador zu Priesca und San Salvador de Valdedios bei Villaviciosa (893), vor deren südlicher Langseite sich als Besonderheit dieser Gegenden ein hier noch etwas schwerfälliger Bogengang entlangzieht. Nahe verwandten Grundrisses ist die 913 geweihte Kirche San Miguel de Escalada bei León (Taf. 21a), deren Apsiden inwendig jedoch überhalbkreisförmig abschließen, wie auch die Bogengänge ihres Inneren und ihrer südlichen Außenseite den Halbkreis überschreiten. Diese Überhalbkreisbogen werden von

einigen Forschern von den Hufeisenbogen, wie sie uns in jenem Kirchlein zu Baños de Cerrato entgegentreten, in nicht völlig greifbarer Weise unterschieden.

Auf etwas anderer Grundlage erheben sich einige andere Kirchen dieser Gegenden. San Miguel de Lino bei Oviedo, ein Bau Ramiros I. (842—850), wird von Haupt mehr als Basilika, von Dieulafoy mehr als quadratischer Zentralbau mit eingezeichnetem Kreuz aufgefaßt. Neuartig ist jedenfalls ihre Bedeckung mit einem System längs- und quergestellter Tonnengewölbe. Orientalisch sind die Frauenemporen. Westgotische und orientalische Eigenheiten mischen sich in den Schmuckformen ihres Inneren. Die Säulen ruhen auf Wulstfüßen und tragen kragsteinartige Kapitelle; die Gesimse und Bogeneinfassungen bestehen vielfach aus „Taustäben", die wie geflochtene Stricke aussehen. Im Oberlicht einiger der unten zwei- oder dreiteiligen Rundbogenfenster treten, ins hohe Mittelalter vorausreichend, bereits runde, mit einer Art Maßwerk gefüllte „Rosen" hervor. Die benachbarte Kirche Santa Maria de Naranco war, wie heute wohl allgemein zugegeben wird, ursprünglich kein Gotteshaus, sondern die Palasthalle Ramiros I. (Taf. 21 b). Eingangstüren der einschiffigen, breitgedehnten Halle, die mit einer durch Quergurte gegliederten Tonne bedeckt ist, befanden sich in der Mitte ihrer Langseiten. Die Innenwände sind mit Blendarkaden geschmückt, in deren Zwickeln als Verlängerung der Gewölbegurte flachreliefierte, von Strickflechten eingefaßte Steinscheiben herabzuhängen scheinen (Abb. 91), ein eigenartiges, wirkungsvolles Ziermotiv, das sich nur noch in der nahen einschiffigen kleinen Kirche Santa Cristina de Lena wiederfindet.

Abb. 92. Fenster der Kirche von Saint Caimin in Irland. Nach Margaret Stokes, „Early Christian Art in Ireland". (Zu S. 114.)

Unmittelbarer unter maurischem Einfluß als alle diese Bauten stehen einige Kirchen in der Umgegend von Gerona in Katalonien. Im 10. und 11. Jahrhundert entstanden, zum Teil im 12. umgebaut, bezeichnen sie den Übergang zu den „romanischen" Bauten des nächsten Zeitraumes. Hervorzuheben sind San Pedro, San Miguel und Santa Maria zu Tarrasa. Dieulafoy nennt sie „echte Nachkommen" der alten, nicht erhaltenen westgotischen Basilika von Egara. Die Apsiden aller drei Kirchen erheben sich auf überhalbkreisförmigem Grundriß. Der Gesamtgrundriß von San Miguel, der an den von Esra in Syrien (S. 33) erinnert, bildet ein Quadrat mit abgerundeten Ecken. San Pedro besitzt einen Chor in der Dreikonchengestalt der Geburtskirche zu Bethlehem (S. 27), Santa Maria ist auf Eckpfeilern über persischen Trompen eingewölbt.

Von der spanischen Bildnerei dieses Zeitraumes läßt sich nicht so viel berichten wie von der langobardisch-italienischen. Die sechs Wandpfeiler der gruftartigen, mit einem Tonnengewölbe bedeckten kleinen Kirche Camara Santa zu Oviedo sind mit überlang gestreckten, aber nicht ganz kunstlos ausgehauenen Apostelgestalten geschmückt. Reich mit Bildwerk verziert sind die Eingangspfeiler der Vorhalle von San Miguel de Lino; aber die Flachreliefs dieser Pfeiler erweisen sich als Nachahmungen eines heidnischen Konsulardiptychons.

Von der spanischen Malerei dieser Zeit kommen nur die sogenannten „westgotischen" Handschriften in Betracht, die sich besonderer Schriftzeichen bedienen. Die älteste Bilderhandschrift dieser Art in der Madrider Nationalbibliothek ist 744—756 geschrieben. Lehrreich

sind die Abschriften der apokalyptischen Kommentare des hl. Beatus aus dem 10. und 11. Jahrhundert. Ihre torartigen Blattumrahmungen und ihre baulichen Darstellungen zeigen die Hufeisen- und Überhalbkreisbogen, die wir kennen gelernt haben, die Verkleidungen mit farbig glasierten Fliesen der arabisch-maurischen Kunst (Bd. 2, S. 373) und abwechselnd morgen- und abendländische Verzierungsformen. Als schönste Abschriften gelten die der Madrider und der Pariser Nationalbibliothek. Für den Figurenstil dieser Handschriften sind die kleinköpfigen und langbeinigen, hintergrundslos gerade von vorn gesehenen Gestalten Adams und Evas in der Pariser Handschrift der apokalyptischen Kommentare bezeichnend.

Einen nationalen Aufschwung nahm die spanische Kunst erst nach der Mitte des 11. Jahrhunderts.

Abb. 93. Turm von Earls Barton in Northamptonshire. Nach A. Haupt a. a. O. (Zu S. 115.)

3. Die frühmittelalterliche Kunst Großbritanniens und Irlands von 650 bis 1050.

Auf den glücklichen Inseln, die das Nordwestmeer Europas umspült, hatte das Christentum schon frühzeitig feste Wurzeln gefaßt. Als es um die Mitte des 5. Jahrhunderts aus dem Süden Englands durch die angelsächsische Eroberung vertrieben worden war, fand es jenseits der Irischen See, im grünen Erin, dessen Apostel Patricius (Saint Patrick) 492 starb, einen um so fruchtbareren Boden. Die altchristliche Kunst, die dem Christentum auch hierher folgte, nahm hier, an dem nie von den Römern selbst betretenen keltischen Gestade, eine in manchen Beziehungen eigenartige, aus kindlichem Unverstand und zielbewußter Bestimmtheit gemischte Haltung an, die sich vor allem in einer besonderen Verzierungsweise äußerte. Unzweifelhaft enthält diese irische Zierkunst außer altchristlich-antiken (namentlich alexandrinischen) auch fränkisch-merowingische und angelsächsische, vor allem aber auch landeigene keltisch-irische Elemente. Die Lehre derer, die Mittel- und Nordeuropa jede selbständige Verzierungskunst absprechen, erscheint uns schon im Hinblick auf die Kunst der Naturvölker von vornherein widersinnig. Unzweifelhaft hatten auch die Kelten der britischen Inseln in ihrem Kunsthandwerk schon in der La Tène- und noch in der Völkerwanderungszeit ein feines, im wesentlichen abstraktes, von menschlichen, tierischen und pflanzlichen Gebilden unabhängiges Formen- und Liniengefühl entwickelt, dessen Eigenart stark genug war, Menschen- und Tiergestalten, als es diese nicht mehr ausschalten konnte, in seinem Linienspiel auf- und untergehen zu lassen. Jedenfalls muß man in der Art und Weise, wie die Iren aus den fremden Elementen ein einheimisches Neues zu schaffen verstanden, eine selbständige künstlerische Tat sehen. Von Irland aber flutete diese neue Kunst, getragen von dem sittenstrengen Ernst der irischen Geistlichen, mit dem Christentum nach dem angelsächsischen England und dem zum großen Teil keltisch gebliebenen Schottland hinüber, dann aber auch nach dem Festland zurück. Der Ire Columbanus predigte schon zu Anfang des 7. Jahrhunderts am Bodensee; sein Landsmann Gallus gründete 614 die Abtei Sankt Gallen; der große

einigen Forschern von den Hufeisenbogen, wie sie uns in jenem Kirchlein zu Baños de Cerrato entgegentreten, in nicht völlig greifbarer Weise unterschieden.

Auf etwas anderer Grundlage erheben sich einige andere Kirchen dieser Gegenden. San Miguel de Lino bei Oviedo, ein Bau Ramiros I. (842—850), wird von Haupt mehr als Basilika, von Dieulafoy mehr als quadratischer Zentralbau mit eingezeichnetem Kreuz aufgefaßt. Neuartig ist jedenfalls ihre Bedeckung mit einem System längs- und quergestellter Tonnengewölbe. Orientalisch sind die Frauenemporen. Westgotische und orientalische Eigenheiten mischen sich in den Schmuckformen ihres Inneren. Die Säulen ruhen auf Wulstfüßen und tragen kragsteinartige Kapitelle; die Gesimse und Bogeneinfassungen bestehen vielfach aus „Taustäben", die wie geflochtene Stricke aussehen. Im Oberlicht einiger der unten zwei- oder dreiteiligen Rundbogenfenster treten, ins hohe Mittelalter vorausreichend, bereits runde, mit einer Art Maßwerk gefüllte „Rosen" hervor. Die benachbarte Kirche Santa Maria de Naranco war, wie heute wohl allgemein zugegeben wird, ursprünglich kein Gotteshaus, sondern die Palasthalle Ramiros I. (Taf. 21 b). Eingangstüren der einschiffigen, breitgedehnten Halle, die mit einer durch Quergurte gegliederten Tonne bedeckt ist, befanden sich in der Mitte ihrer Langseiten. Die Innenwände sind mit Blendarkaden geschmückt, in deren Zwickeln als Verlängerung der Gewölbegurte flachreliefierte, von Strickflechten eingefaßte Steinscheiben herabzuhängen scheinen (Abb. 91), ein eigenartiges, wirkungsvolles Ziermotiv, das sich nur noch in der nahen einschiffigen kleinen Kirche Santa Cristina de Lena wiederfindet.

Abb. 92. Fenster der Kirche von Saint Caimin in Irland. Nach Margaret Stokes, „Early Christian Art in Ireland". (Zu S. 114.)

Unmittelbarer unter maurischem Einfluß als alle diese Bauten stehen einige Kirchen in der Umgegend von Gerona in Katalonien. Im 10. und 11. Jahrhundert entstanden, zum Teil im 12. umgebaut, bezeichnen sie den Übergang zu den „romanischen" Bauten des nächsten Zeitraumes. Hervorzuheben sind San Pedro, San Miguel und Santa Maria zu Tarrasa. Dieulafoy nennt sie „echte Nachkommen" der alten, nicht erhaltenen westgotischen Basilika von Egara. Die Apsiden aller drei Kirchen erheben sich auf überhalbkreisförmigem Grundriß. Der Gesamtgrundriß von San Miguel, der an den von Esra in Syrien (S. 33) erinnert, bildet ein Quadrat mit abgerundeten Ecken. San Pedro besitzt einen Chor in der Dreikonchengestalt der Geburtskirche zu Bethlehem (S. 27), Santa Maria ist auf Eckpfeilern über persischen Trompen eingewölbt.

Von der spanischen Bildnerei dieses Zeitraumes läßt sich nicht so viel berichten wie von der langobardisch-italienischen. Die sechs Wandpfeiler der gruftartigen, mit einem Tonnengewölbe bedeckten kleinen Kirche Camara Santa zu Oviedo sind mit überlang gestreckten, aber nicht ganz kunstlos ausgehauenen Apostelgestalten geschmückt. Reich mit Bildwerk verziert sind die Eingangspfeiler der Vorhalle von San Miguel de Lino; aber die Flachreliefs dieser Pfeiler erweisen sich als Nachahmungen eines heidnischen Konsulardiptychons.

Von der spanischen Malerei dieser Zeit kommen nur die sogenannten „westgotischen" Handschriften in Betracht, die sich besonderer Schriftzeichen bedienen. Die älteste Bilderhandschrift dieser Art in der Madrider Nationalbibliothek ist 744—756 geschrieben. Lehrreich

sind die Abschriften der apokalyptischen Kommentare des hl. Beatus aus dem 10. und 11. Jahrhundert. Ihre torartigen Blattumrahmungen und ihre baulichen Darstellungen zeigen die Hufeisen- und Überhalbkreisbogen, die wir kennen gelernt haben, die Verkleidungen mit farbig glasierten Fliesen der arabisch-maurischen Kunst (Bd. 2, S. 373) und abwechselnd morgen- und abendländische Verzierungsformen. Als schönste Abschriften gelten die der Madrider und der Pariser Nationalbibliothek. Für den Figurenstil dieser Handschriften sind die kleinköpfigen und langbeinigen, hintergrundslos gerade von vorn gesehenen Gestalten Adams und Evas in der Pariser Handschrift der apokalyptischen Kommentare bezeichnend.

Einen nationalen Aufschwung nahm die spanische Kunst erst nach der Mitte des 11. Jahrhunderts.

Abb. 93. Turm von Earls Barton in Northamptonshire. Nach A. Haupt a. a. O. (Zu S. 115.)

3. Die frühmittelalterliche Kunst Großbritanniens und Irlands von 650 bis 1050.

Auf den glücklichen Inseln, die das Nordwestmeer Europas umspült, hatte das Christentum schon frühzeitig feste Wurzeln gefaßt. Als es um die Mitte des 5. Jahrhunderts aus dem Süden Englands durch die angelsächsische Eroberung vertrieben worden war, fand es jenseits der Irischen See, im grünen Erin, dessen Apostel Patricius (Saint Patrick) 492 starb, einen um so fruchtbareren Boden. Die altchristliche Kunst, die dem Christentum auch hierher folgte, nahm hier, an dem nie von den Römern selbst betretenen keltischen Gestade, eine in manchen Beziehungen eigenartige, aus kindlichem Unverstand und zielbewußter Bestimmtheit gemischte Haltung an, die sich vor allem in einer besonderen Verzierungsweise äußerte. Unzweifelhaft enthält diese irische Zierkunst außer altchristlich-antiken (namentlich alexandrinischen) auch fränkisch-merowingische und angelsächsische, vor allem aber auch landeigene keltisch-irische Elemente. Die Lehre derer, die Mittel- und Nordeuropa jede selbständige Verzierungskunst absprechen, erscheint uns schon im Hinblick auf die Kunst der Naturvölker von vornherein widersinnig. Unzweifelhaft hatten auch die Kelten der britischen Inseln in ihrem Kunsthandwerk schon in der La Tène- und noch in der Völkerwanderungszeit ein feines, im wesentlichen abstraktes, von menschlichen, tierischen und pflanzlichen Gebilden unabhängiges Formen- und Liniengefühl entwickelt, dessen Eigenart stark genug war, Menschen- und Tiergestalten, als es diese nicht mehr ausschalten konnte, in seinem Linienspiel auf- und untergehen zu lassen. Jedenfalls muß man in der Art und Weise, wie die Iren aus den fremden Elementen ein einheimisches Neues zu schaffen verstanden, eine selbständige künstlerische Tat sehen. Von Irland aber flutete diese neue Kunst, getragen von dem sittenstrengen Ernst der irischen Geistlichen, mit dem Christentum nach dem angelsächsischen England und dem zum großen Teil keltisch gebliebenen Schottland hinüber, dann aber auch nach dem Festland zurück. Der Ire Columbanus predigte schon zu Anfang des 7. Jahrhunderts am Bodensee; sein Landsmann Gallus gründete 614 die Abtei Sankt Gallen; der große

dem Kranz und den Armwinkeln; das Mittelrund wird kleiner, der ganze Aufbau schlanker. Außerordentlich reich ist dann aber die Ornamentik, die sich in den Zierfeldern und Rändern der irischen und angelsächsischen Hochkreuze und Grabsteine entfaltet. Es ist die ganze irische und die ganze angelsächsische Ornamentik, die bereits im zweiten Bande (S. 109—111) in ihrer Gemeinsamkeit und ihrer Verschiedenheit geschildert worden sind. Die eckig geometrischen Elemente mit ihren T-, Z-, Diagonal-, Dreieck-, Würfel- und Treppenformen, die Spiralen in allen, besonders auch den trompetenartig geöffneten Bildungen („scrolls", vgl. S. 109; Abb. 94) und das engmaschige Band- und Flechtwerk, das überall hervortritt, reichen sich hier zu unauflöslichem Bunde die Hand. Die Tierfiguren mischen sich erst allmählich hinein. Sie spielen in diesen Steinverzierungen nicht die gleiche Rolle wie in den Metallarbeiten und den Buchmalereien Irlands. Dafür nehmen die im Relief dargestellten menschlichen Gestalten und heiligen Geschichten in dieser Steinbildnerei der nordischen Einsamkeit einen um so bedeutenderen Platz ein. Es sind vollständige, wenn auch abgewandelte Wiederholungen der frühchristlichen steinernen Bilderbibeln der römischen Sarkophage, bereichert um die Bilder, die die spätere Zeit erzeugt hat: die Kreuzigung fehlt selten oder nie; Christus in der Herrlichkeit erscheint; Heiligengestalten und Heiligenlegenden treten hinzu. Ihrer formalen Entwickelung nach sind diese Bildwerke noch kaum genügend untersucht worden. Die Einzelformen sind wohl durchweg kindlich unbeholfen; aber ein zunehmendes Verständnis macht sich auch hier bemerkbar; und die Gesamthaltung pflegt in raumausfüllendem Sinne von trefflicher Wirkung zu sein.

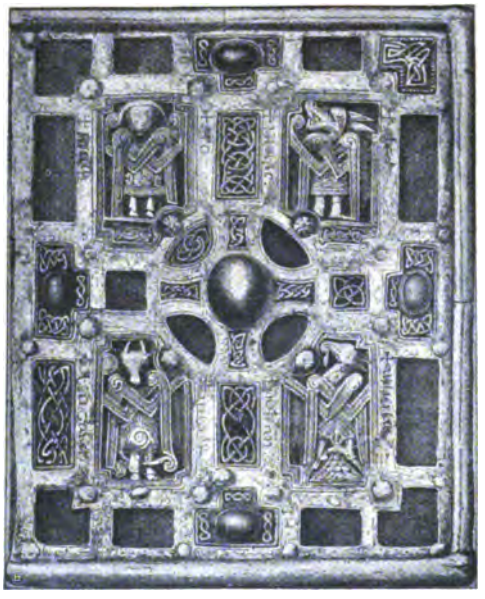


Abb. 96. Irischer Metalldeckel, im Museum zu Dublin. Nach Margaret Stokes a. a. O.

Die Inschriften der irischen Hochkreuze dieser Art weisen in kein früheres Jahrhundert zurück als das zehnte. Einige der angelsächsischen Kreuze aber gelten für bedeutend älter. Das älteste von ihnen, das mit Flechtwerk und rohen Evangeliendarstellungen geschmückte Hochkreuz zu Collingham (Yorkshire), soll erwiesenermaßen 651 errichtet sein; und dem 7. Jahrhundert soll nach der herrschenden Ansicht auch noch das meistgenannte dieser Kreuze, das schöne Hochkreuz zu Ruthwell in Schottland (Abb. 95), angehören. Schwerlich aber ist es, wie Marg. Stokes gezeigt hat, älter als jene irischen Kreuze des 10. Jahrhunderts. Neben seinen feinen Ziergewinden, unter denen eine anmutig schlanke Stengelranke mit großen Vögeln und kleinen Blättern auffällt, und neben seinen in langgestreckten Gestalten erzählten Bildern aus dem Neuen Testament und der Heiligenlegende (die Einsiedler Antonius und Paulus in der Wüste) stehen die Verse eines Kreuzgesanges des alten angelsächsischen Dichters Kaedmon. Dem 8. Jahrhundert schreibt übrigens auch Clemen die angelsächsischen Kreuze zu Alnmouth, Hackneß, Thornhill zu, dem 9. und der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts z. B. das plump gearbeitete Kreuz in der alten Kapelle zu Auldbar und das schöne Kreuz zu Carew in

Pembrokeshire. Der Höhepunkt dieser Kunst aber liegt auf irischem Boden und im 10. Jahrhundert. Ihn vertreten besonders die Hochkreuze zu Clonmacnoise, zu Monasterboice, zu Tuam und zu Durrow. Die Darstellung der Kreuzigung fehlt auf keinem von ihnen. Am Fuße des Kreuzes von 904 in Clonmacnoise ist der König Flann mit langem Barte dargestellt. Auf dem Kreuze zu Monasterboice von 924 kommt Muireadach, der Abt des Klosters, vor. Das Relief dieser Kreuze ist ziemlich hoch, die Darstellung formlos und eckig, jedoch bestimmt und nicht ohne Leben und eigene innere Anschauung.

An Metallarbeiten entfaltet das irische Kunstgewerbe den ganzen Reichtum seiner Ornamentik. Dem aufmerksamen Beobachter wird eine gewisse Entwickelung in dem üppigen Band- und Liniengeschlinge auch hier nicht entgehen. Das Trompetenmotiv mit seinen doppelten Spirallinien, die am Ausgang der Windungen auseinanderlaufen, verliert sich bald nach dem Jahre 1000. Pflanzenmotive fehlen auch nach dieser Zeit in den irischen Metallarbeiten. Die Tiermotive werden erst nach 1000 mannigfaltiger entwickelt. Irlands uralte Eisenglocken, die sich zahlreich erhalten haben, gehören nicht eigentlich der Kunstgeschichte an, wohl aber die prächtig verzierten Gehäuse, mit denen man sie seit dem 11. Jahrhundert, in dem sie schon als Reliquien galten, umgab. Das Gehäuse der Glocke Saint Patricks im Museum zu Dublin ist trotz des altertümlichen Ansehens seiner Verzierungen erst um 1091 angefertigt worden. Auch die kostbaren alten Bücher wurden, anstatt in Prachtdeckel gebunden zu werden, in Prachtschreine gelegt. Der zwischen 1001 und 1025 gearbeitete Kasten des Evangeliars des Molaise von Devenish in der genannten Sammlung zeigt auf seinem Deckel (Abb. 96) drei der Evangelisten mit den Köpfen ihrer Tiere, mit Beinen, die Menschenbeine sein sollen, und mit eckigen Bandverschlingungen an der Stelle der Arme. Dem 8. Jahrhundert gehören der berühmte, in Gold, Silber, Kupfer, Bronze und Messing schimmernde schalenartige Kelch von Ardagh und die prachtvolle, in weißer Bronze ausgeführte runde Schmuckspange von Tara (Tara Brooch) im Museum zu Dublin an. In der Fülle von Motiven, mit denen diese Kunstwerke bedeckt sind, spielt das Trompetenmotiv der „Scrolls" noch eine Hauptrolle. Die ganze Pracht der irischen Ornamentik der Spätzeit aber entfaltet sich an einigen Bischofsstäben: am üppigsten wohl an dem Krummstab des Bischofs von Clonmacnoise im Museum zu Dublin (Abb. 97). Charakteristisch sind hier die Tier- und Menschenköpfe, die sich neben das unentwirrbare Schlingornament stellen, charakteristisch aber auch die rundplastischen, einander in ihre Hinterteile beißenden Tiere, die mähnenartig der Rundung des Krummstabes folgen. Auch ein Stückchen griechischen Mäanders mischt sich hinein, und unter dem Getier kommt bereits ein Flügeldrache vor. Vor dem 11. Jahrhundert ist dieser Wunderstab schwerlich entstanden.

Abb. 97. Bischofsstab von Clonmacnoise, im Museum zu Dublin. Nach Margaret Stokes a. a. O.

Besonders verschwenderisch endlich hat die irische Zierkunst ihre Reize über die Buchmalerei ausgegossen, die durch die großen Werke von Westwood und dem Grafen Bastard sowie durch die Arbeiten von Gilbert, Middleton, Marg. Stokes und Sophus Müller zugänglich

gemacht worden ist. Wenn es auch wahrscheinlich ist, wie Middleton betont, daß die irische Zierkunst für die Metallarbeit erfunden und erst von dieser auf die Federarbeit der Kloster-Schreibstuben übertragen worden, so kamen ihr in dieser doch die flüssigere Technik und der reichere Farbenschmuck zugute, der sie schließlich mit Regenbogenschimmer durchflutete.

Die großen Anfangsbuchstaben werden hier jetzt schon stark betont und zu Trägern der Zierkunst gemacht. Die Tiermotive vermählen sich den Flechtbandmotiven. Bandartig auseinandergezerrt erscheinen die Vierfüßler; an bandartig langen Hälsen sitzen die Vogelköpfe. Vor allen Dingen aber nehmen die Menschenfiguren, verzerrt und verzettelt, an dem allgemeinen kalligraphischen Taumel teil. Selbst wo die heiligen Gestalten als Hauptbilder in der Mitte stehen, sind sie flach und schematisch gehalten. Ihr Bart- und Haupthaar wird in Bänder mit aufgerollten Enden aufgelöst. Ihre Gliedmaßen sind verkümmert. Wie in der Urkunst, sind sie entweder ganz von vorn oder ganz im Profil gesehen. Die Gewänder werden zu Bänderrollen, die Gesichtszüge zu geometrischen Linien. Aber die unendliche Geduld und Liebe, mit der alles in größter Sauberkeit und Genauigkeit ausgeführt wird, ist doch ein Teil jener Herzenswärme, ohne die es keine Kunst gibt.

Abb. 98. Gemalte Zierseite des Book of Durrow, im Trinity College zu Dublin. Nach Margaret Stokes a. a. O.

Vom 7. bis ins 10. Jahrhundert findet eine Entwickelung von größerer Einfachheit der Motive zu immer rätselhafteren Verschlingungen statt, zugleich eine Farbensteigerung, die das Gelb, Rot, Grün und Schwarz der älteren Zeit mit Blau, Purpur und Violett paart. Gold fehlt der echten altirischen Buchmalerei durchweg. Das anfangs einfach stilisierte und selten verwandte Blattwerk nähert sich mit der Zeit den akanthisierenden Formen romanischen Gepräges. Dem Vierfüßler und dem Vogel gesellen sich Schlangen, endlich sogar Flügeldrachen. Das Motiv der Trompetenspirale überdauert auch in der Buchmalerei nicht den Anfang des 11. Jahrhunderts. Nach der Mitte dieses Jahrhunderts tritt auch hier deutlicher Verfall ein.

An die Spitze der Entwickelung stellen wir das aus Durrow stammende Evangelienbuch (Book of Durrow), das im Trinity College zu Dublin liegt. Es führt sich selbst auf den hl. Columba (gest. 598) zurück, wird seinem Stil nach aber schwerlich älter als 650 sein. Verhältnismäßig einfach und klar ist noch seine Ornamentik (Abb. 98). Vor dem Evangelium des Matthäus steht, verschnörkelt genug, der Engel als bärtiger Mann. Die sinnbildlichen Tiere der anderen drei Evangelisten sind mit geometrischen Mustern bedeckt.

Das größte und prächtigste dieser Evangelienbücher, das Book of Kells, befindet sich ebenfalls im Trinity College in Dublin. Seine Zeitbestimmung schwankt. Während einige es dem 6., die meisten dem 7. Jahrhundert zuschreiben, aber schon Gilbert es für möglich hielt, daß es dem 9. Jahrhundert angehöre, rückte Sophus Müller es gerade wegen des verblüffenden Formen- und Farbenreichtums seiner Ornamentik in die Zeit um 900 herab. Indessen kann es kaum jünger sein als das Cuthbert-Evangeliar (S. 119), das nachweislich aus dem Anfang des 8. Jahrhunderts stammt. Menschenköpfe und -figuren sind an verschiedenen Stellen mit dem Bandwerk seiner Anfangsbuchstaben (Abb. 99) verwoben. Als Mittelpunkte besonderer Ornamentblätter

erscheinen auch hier die Evangelisten, außerdem aber Maria mit dem Kinde (Abb. 100) und einzelne biblische Darstellungen, wie die der Gefangennahme Christi. So eigenartig der Zauber ist, den die Ornamentik dieses Buches ausstrahlt, so abschreckend wirken, für sich allein betrachtet, auch in ihm die formlosen kalligraphischen Figurenbilder.

Abb. 99. Initiale L aus dem Book of Kells, im Trinity College zu Dublin. Nach Margaret Stokes a. a. O.

Irische Handschriften dieser und späterer Art finden sich, außer im Trinity College zu Dublin und im British Museum zu London, noch in zahlreichen Sammlungen der britischen Inseln und des Festlandes. Die der Stiftsbibliothek zu Sankt Gallen mögen hier zum Teil von den irischen Mönchen, die der hl. Gallus mitgebracht, auch geschrieben sein.

Den Übergang zu den angelsächsischen Bilderhandschriften bildet das vielgenannte Buch von Durham oder Cuthbert-Evangeliar im British Museum zu London. Schon der hl. Columba hatte auf Jona, der keltischen Insel an der Westküste Schottlands, ein Kloster gestiftet, das eine der Hauptstätten der irischen Buchmalerei wurde. Eine der vielen Zweigniederlassungen Jonas war Lindisfarne bei Durham in Northumbrien. Hier entstand eine Schule der Buchmalerei auf englischem Boden; und hier wurde auch das Evangeliar des hl. Cuthbert zwischen 698 und 726 von dem Angelsachsen Eadfrith geschrieben und von dem Angelsachsen Ethelwald „illuminiert". Die Ornamentik dieses prächtig ausgestatteten Buches, das auch als Lindisfarne-Manuskript bezeichnet wird, ist völlig irisch. Nur die Verwendung von Gold- und Silberschraffierung ist neu. Die sitzenden Evangelisten (Taf. 22a) aber gehen ihrer Gestaltung und Malweise nach über den kalligraphischen Stil der irischen Darstellungen hinaus. Hier treten die unmittelbaren Beziehungen zu Rom hervor, die sich für England in der Merowingerzeit nachweisen lassen (S. 114). Demselben Stil gehört das kostbare keltisch-angelsächsische Evangeliar der Kaiserlichen Bibliothek zu St. Petersburg an.

Abb. 100. Madonna. Aus dem Book of Kells, im Trinity College zu Dublin. Nach A. Springer, „Handbuch der Kunstgeschichte", 5. Auflage.

Unter König Alfred (871—901) strömte fränkischer Einfluß nach Northumbrien zurück. Es entstand eine rein angelsächsische Schule der Miniaturmalerei. Der Bischof Aethelwold von Wincheſter ließ zwischen 963 und 964 das prachtvolle, mit 30 Vollbildern ausgestattete Segensformelbuch (Benediktionale) schreiben, das sich im Besitze des Herzogs von Devonshire in Chatsworth befindet. Hier sind auch die Ränder mit akanthisierendem karolingischen Blattwerk gefüllt; und die Bilder, die zumeist dem Leben des Heilandes entnommen sind, zeigen den malerischen Stil der ottonischen Zeit Deutschlands.

Anderseits erzielten im 10. und 11. Jahrhundert gerade in England die Buchbilder in Umrißzeichnungen im Anschluß an den Utrecht-Psalter (S. 141) eine eigenartige Blüte. Die flotte Zeichnung in gleichmäßigem Braun machte dabei einer gemesseneren Formensprache

gemacht worden ist. Wenn es auch wahrscheinlich ist, wie Middleton betont, daß die irische Zierkunst für die Metallarbeit erfunden und erst von dieser auf die Federarbeit der Kloster-Schreibstuben übertragen worden, so kamen ihr in dieser doch die flüssigere Technik und der reichere Farbenschmuck zugute, der sie schließlich mit Regenbogenschimmer durchflutete.

Die großen Anfangsbuchstaben werden hier jetzt schon stark betont und zu Trägern der Zierkunst gemacht. Die Tiermotive vermählen sich den Flechtbandmotiven. Bandartig auseinandergezerrt erscheinen die Vierfüßler; an bandartig langen Hälsen sitzen die Vogelköpfe. Vor allen Dingen aber nehmen die Menschenfiguren, verzerrt und verzettelt, an dem allgemeinen kalligraphischen Taumel teil. Selbst wo die heiligen Gestalten als Hauptbilder in der Mitte stehen, sind sie flach und schematisch gehalten. Ihr Bart- und Haupthaar wird in Bänder mit aufgerollten Enden aufgelöst. Ihre Gliedmaßen sind verkümmert. Wie in der Urkunst, sind sie entweder ganz von vorn oder ganz im Profil gesehen. Die Gewänder werden zu Bänderrollen, die Gesichtszüge zu geometrischen Linien. Aber die unendliche Geduld und Liebe, mit der alles in größter Sauberkeit und Genauigkeit ausgeführt wird, ist doch ein Teil jener Herzenswärme, ohne die es keine Kunst gibt.

Abb. 98. Gemalte Zierseite des Book of Durrow, im Trinity College zu Dublin. Nach Margaret Stokes a. a. O.

Vom 7. bis ins 10. Jahrhundert findet eine Entwickelung von größerer Einfachheit der Motive zu immer rätselhafteren Verschlingungen statt, zugleich eine Farbensteigerung, die das Gelb, Rot, Grün und Schwarz der älteren Zeit mit Blau, Purpur und Violett paart. Gold fehlt der echten altirischen Buchmalerei durchweg. Das anfangs einfach stilisierte und selten verwandte Blattwerk nähert sich mit der Zeit den akanthisierenden Formen romanischen Gepräges. Dem Vierfüßler und dem Vogel gesellen sich Schlangen, endlich sogar Flügeldrachen. Das Motiv der Trompetenspirale überdauert auch in der Buchmalerei nicht den Anfang des 11. Jahrhunderts. Nach der Mitte dieses Jahrhunderts tritt auch hier deutlicher Verfall ein.

An die Spitze der Entwickelung stellen wir das aus Durrow stammende Evangelienbuch (Book of Durrow), das im Trinity College zu Dublin liegt. Es führt sich selbst auf den hl. Columba (gest. 598) zurück, wird seinem Stil nach aber schwerlich älter als 650 sein. Verhältnismäßig einfach und klar ist noch seine Ornamentik (Abb. 98). Vor dem Evangelium des Matthäus steht, verschnörkelt genug, der Engel als bärtiger Mann. Die sinnbildlichen Tiere der anderen drei Evangelisten sind mit geometrischen Mustern bedeckt.

Das größte und prächtigste dieser Evangelienbücher, das Book of Kells, befindet sich ebenfalls im Trinity College in Dublin. Seine Zeitbestimmung schwankt. Während einige es dem 6., die meisten dem 7. Jahrhundert zuschreiben, aber schon Gilbert es für möglich hielt, daß es dem 9. Jahrhundert angehöre, rückte Sophus Müller es gerade wegen des verblüffenden Formen- und Farbenreichtums seiner Ornamentik in die Zeit um 900 herab. Indessen kann es kaum jünger sein als das Cuthbert-Evangeliar (S. 119), das nachweislich aus dem Anfang des 8. Jahrhunderts stammt. Menschenköpfe und -figuren sind an verschiedenen Stellen mit dem Bandwerk seiner Anfangsbuchstaben (Abb. 99) verwoben. Als Mittelpunkte besonderer Ornamentblätter

erscheinen auch hier die Evangelisten, außerdem aber Maria mit dem Kinde (Abb. 100) und einzelne biblische Darstellungen, wie die der Gefangennahme Christi. So eigenartig der Zauber ist, den die Ornamentik dieses Buches ausstrahlt, so abschreckend wirken, für sich allein betrachtet, auch in ihm die formlosen kalligraphischen Figurenbilder.

Abb. 99. Initiale L aus dem Book of Kells, im Trinity College zu Dublin. Nach Margaret Stokes a. a. O.

Irische Handschriften dieser und späterer Art finden sich, außer im Trinity College zu Dublin und im British Museum zu London, noch in zahlreichen Sammlungen der britischen Inseln und des Festlandes. Die der Stiftsbibliothek zu Sankt Gallen mögen hier zum Teil von den irischen Mönchen, die der hl. Gallus mitgebracht, auch geschrieben sein.

Den Übergang zu den angelsächsischen Bilderhandschriften bildet das vielgenannte Buch von Durham oder Cuthbert-Evangeliar im British Museum zu London. Schon der hl. Columba hatte auf Jona, der keltischen Insel an der Westküste Schottlands, ein Kloster gestiftet, das eine der Hauptstätten der irischen Buchmalerei wurde. Eine der vielen Zweigniederlassungen Jonas war Lindisfarne bei Durham in Northumbrien. Hier entstand eine Schule der Buchmalerei auf englischem Boden; und hier wurde auch das Evangeliar des hl. Cuthbert zwischen 698 und 726 von dem Angelsachsen Eadfrith geschrieben und von dem Angelsachsen Ethelwald „illuminiert". Die Ornamentik dieses prächtig ausgestatteten Buches, das auch als Lindisfarne-Manuskript bezeichnet wird, ist völlig irisch. Nur die Verwendung von Gold- und Silberschraffierung ist neu. Die sitzenden Evangelisten (Taf. 22a) aber gehen ihrer Gestaltung und Malweise nach über den kalligraphischen Stil der irischen Darstellungen hinaus. Hier treten die unmittelbaren Beziehungen zu Rom hervor, die sich für England in der Merowingerzeit nachweisen lassen (S. 114). Demselben Stil gehört das kostbare keltisch-angelsächsische Evangeliar der Kaiserlichen Bibliothek zu St. Petersburg an.

Abb. 100. Madonna. Aus dem Book of Kells, im Trinity College zu Dublin. Nach A. Springer, „Handbuch der Kunstgeschichte", 5. Auflage.

Unter König Alfred (871—901) strömte fränkischer Einfluß nach Northumbrien zurück. Es entstand eine rein angelsächsische Schule der Miniaturmalerei. Der Bischof Aethelwold von Winchester ließ zwischen 963 und 964 das prachtvolle, mit 30 Vollbildern ausgestattete Segensformelbuch (Benediktionale) schreiben, das sich im Besitze des Herzogs von Devonshire in Chatsworth befindet. Hier sind auch die Ränder mit akanthisierendem karolingischen Blattwerk gefüllt; und die Bilder, die zumeist dem Leben des Heilandes entnommen sind, zeigen den malerischen Stil der ottonischen Zeit Deutschlands.

Anderseits erzielten im 10. und 11. Jahrhundert gerade in England die Buchbilder in Umrißzeichnungen im Anschluß an den Utrecht-Psalter (S. 141) eine eigenartige Blüte. Die flotte Zeichnung in gleichmäßigem Braun machte dabei einer gemesseneren Formensprache

mit blauer, grüner und roter Tinte Platz. Genannt seien zunächst der Psalter vom Anfang des 11. Jahrhunderts im British Museum (Harl. 603) und das 1016—20 in der Schule von Winchester entstandene Märtyrerbuch des British Museum (Stowe 944), in dem namentlich die Szenen des Jüngsten Gerichts von durchaus angelsächsischer Empfindung beseelt sind; aber auch das sogenannte Caedmon-Buch in der Bodley-Bibliothek zu Oxford (um 1035) gehört hierher. Die Zeichnungen zu den angelsächsischen Schöpfungsgedichten dieses Buches tragen von den Sündflutbildern an ihren englischen Stil mit schlanken Gestalten und zerflatternden Gewändern besonders flott zur Schau.

So war auch in England der Boden für eine Weiterentwickelung der Kunst im 11. und 12. Jahrhundert bereitet. Wie die irisch-angelsächsische Kunst aber auf den noch heidnischen skandinavischen Norden einwirkte, ist bereits im zweiten Bande (S. 111) dargelegt worden; und dort haben wir auch bereits gesehen, wie die irisch-skandinavische Kunst nach König Haralds Übertritt zum Christentum sofort einige christliche Motive in den Bann ihrer Band- und Tiergeflechte zog. Der Runenstein von Jellinge, den Harald zum Andenken an seine Eltern errichtete, zeigt auf seiner Vorderseite bereits den bärtigen Heiland in der Haltung des Gekreuzigten (Bd. 2, Taf. 12b) von vielverschlungenem Bandwerk festgehalten. So wurde eines der letzten Werke der heidnischen zu einem der ersten der christlichen Kunst des skandinavischen Nordens.

4. Die Kunst des karolingischen und ottonischen Zeitalters diesseits und jenseits der Maas 750—1050.

A. Die Baukunst.

Von den germanischen Reichen, die die Stürme der Völkerwanderung, unbekümmert um Stammesgrenzen, über weite Bezirke Europas hingestreckt hatten, erwies das Frankenreich sich als das kräftigste und fruchtbarste; als das fruchtbarste nicht nur für die Weiterführung aller Aufgaben einer gesitteten Staatskunst, sondern auch für die Weiterentwickelung der bildenden Künste zu den neuen, einem neuen Inhalt entsprechenden Formen des Mittelalters. Indem das Frankenreich, das anfangs den Westen des heutigen Deutschlands und den Nordosten des heutigen Frankreichs umfaßte, sich allmählich über ganz Frankreich und große Teile Nord- und Süddeutschlands ausbreitete, beherrschte es schon zur Merowingerzeit das Gesamtgebiet der römischen Provinzialkunst (Bd. 1, S. 513); gerade in Gallien hatte diese sich, wie wir gesehen haben (S. 48 u. 79), wahrscheinlich unter unmittelbarem, teils über Ravenna, teils, nach Strzygowski, auch über Marseille eingedrungenen orientalisch-christlichen Einfluß, schon in der Merowingerzeit in eine altchristliche Kunst von eigenartig bedeutendem Gepräge verwandelt; und diese merowingische Kunst war daher auch das Erbe, mit dem das Frankenreich noch in karolingischer Zeit wirtschaftete. Ja, die karolingische und die ottonische Zeit waren so weit entfernt davon, sich mit Bewußtsein auf neuen, germanischen Grundlagen aufzubauen, daß sie, umgekehrt, mit entschieden rückwärts gewandtem Blick, die christliche Antike unmittelbar fortzusetzen suchten. Man spricht daher wohl von einer „karolingischen Renaissance", die freilich im Gegensatz zu der ottonischen, die zum Teil den Weg über Rom nahm, mehr Weiterleben als Wiedergeburt war. Was die karolingische Kunst neben ihren hellenistischen und orientalischen Elementen an germanischem Eigenleben enthält, liegt mehr auf dem Gebiete des Unbewußten; aber vorhanden ist es, und zu fruchttragenden Weiterbildungen führte es. Während die höfische Kunst sich mehr an das Alte klammerte, ging die kirchliche Kunst, die hauptsächlich in den Benediktinerklöstern gepflegt, aber auch von den Höfen zu Paris und zu Aachen geschützt und

gestützt wurde, vielfach ihre eigenen Wege und setzte, praktischen und idealen Bedürfnissen nachgebend, besonders im Kirchenbau bereits eine Reihe jener Neuerungen durch, die den „romanischen" Stil des nächsten Zeitalters heraufführten. Wenn Dehio, der treffliche Kenner der Baukunst dieser Zeit, gerade wegen der Gesamtanlagen mancher ihrer Kirchen auch darauf besteht, schon die ganze karolingische und natürlich erst recht die ottonische Kunst als „romanisch" zu bezeichnen, so halten wir es doch wegen des Überwiegens der rückwärts schauenden Bewegung dieser Jahrhunderte für förderlicher, die Kunst des karolingischen und ottonischen Zeitalters als einen vorromanischen besonderen Abschnitt der Kunstgeschichte zu betrachten. In der ersten Hälfte unseres etwa von 750 bis 1050 reichenden Zeitraumes steht Karl der Große selbst, umgeben von seinen geistigen Paladinen, unter denen Alkuin und Einhard hervorragen, im Mittelpunkte der künstlerischen Entwickelung. Im Kunstleben der zweiten Hälfte dieser Epoche spielen in Deutschland die großen sächsischen Kaiser, die beiden Heinriche und die drei Ottonen, zweifellos eine fördernde und anregende Rolle; die eigentlichen Träger der künstlerischen Bewegung aber sind hier jetzt die Kirchenfürsten, wie der Erzbischof Egbert von Trier, der Bischof Gebhard II. von Konstanz und der Bischof Bernward von Hildesheim, mit denen Klostergeistliche vom Schlage des Reichenauer Abtes Witigowo um die Palme der Kunstpflege rangen; und auch im westlichen Frankenreich und in Burgund erstanden jetzt Kirchenfürsten und Klostergeistliche, die die Kirchenbaukunst nach Kräften förderten. Cluny, wo Abt Odo 930 als reformierten Benediktinerorden die Cluniazenser-Kongregation gründete, wurde jetzt schon ein Mittelpunkt jenes geistigen und künstlerischen Lebens, das sich im nächsten Zeitraum eine Weltbedeutung eroberte.

Abb. 101. Das Innere von Saint-Philibert-de-Grandlieu. Nach R. de Lasteyrie „L'architecture religieuse en France à l'époque Romane". (Zu S. 123.)

Unter den Merowingern war Nordostfrankreich mit seiner Hauptstadt Paris der Hauptsitz des fränkischen Kunstlebens gewesen. Auch unter den Karolingern stand, wie besonders Hugo Graf gezeigt hat, der westfränkische Kirchenbau an der Spitze jener nach neuen Zielen ausschauenden Bewegung; aber als Karl der Große gegen Ende des 8. Jahrhunderts seine Residenz von Paris nach Aachen verlegte, trat der Deutsch redende Teil des Frankenreichs auch in künstlerischer Beziehung immer mächtiger in den Vordergrund; und gleichzeitig rief jetzt das Übergewicht der höfischen Kunst gerade hier eine Verstärkung der antikisierenden Richtung hervor, die erst allmählich jenen Neuerungsströmungen Platz machte.

Mit der Baukunst des karolingisch-ottonischen Zeitalters haben sich, teils auf die Schriftquellen, teils auf die Reste der alten Bauten und neuere Ausgrabungen gestützt, eine Reihe tüchtiger französischer und deutscher Kenner beschäftigt. Gegenwärtig kommen für uns neben

den älteren zusammenfassenden Arbeiten von Viollet le Duc, Schnaase, Reber, Essenwein, Riehl, Borrmann, Neuwirth, Haupt und Dehio und v. Bezold, denen sich de Lasteyries neues, 1912 erschienenes Hauptwerk anreiht, vornehmlich die Sonderarbeiten von Georg Schäfer, Adamy, Holtzinger, Dehio, Graf, Fr. Jak. Schmitt, Schleunig, Effmann, Bogner, Curti, Gall, Witting und Humann in Betracht.

Die Neuerungen, die die fränkische Kirchenbaukunst durchsetzte, bezogen sich besonders auf die Gestaltung des Grundrisses der Basiliken. Zunächst verwandelte sich dieser (S. 49) durch die Verlängerung des Langhauses über das Querhaus hinaus aus einem T förmigen in ein wirkliches, ein lateinisches Kreuz (†); und Kirchen dieses Grundrisses meinen wir, wenn wir von kreuzförmigen Basiliken schlechthin reden. Sodann wurde, wie vereinzelt schon im altchristlichen Osten (S. 30 u. 31), dem Grabe eines zweiten Hauptheiligen zuliebe, dem Ostchor nicht selten ein ebenso gestalteter Westchor gegenübergelegt, wodurch die frühchristliche Westfassade mit ihren Vorhallen natürlich in Wegfall kam, so daß die Haupteingänge an die westlichen Nebenschiffe oder an die Langseiten verlegt wurden. Kirchen dieser Art nennen wir Kirchen mit Doppelchören. Ein weiterer Schritt führte dazu, dem östlichen Querschiff ein westliches entsprechen zu lassen, wodurch die Kreuzesgestalt freilich, genau genommen, wieder aufgehoben wurde. Ferner wurde die Anlage einer Krypta an der Stelle des Märtyrergrabes unter dem Chore nunmehr zur Regel; und die Glockentürme, oft auf die „Vierung", das Kreuzungsviereck von Lang- und Querhaus, gesetzt, bald auch von Nebentürmen begleitet, bildeten sich allmählich zu einem festen Bestandteil der Kirchen aus. Im Inneren aber wurden, ohne daß man jetzt schon zur Einwölbung der Schiffe schritt, die Säulen allmählich ganz oder teilweise, dann aber in rhythmischem Wechsel, durch Pfeiler ersetzt.

Abb. 102. Das Innere der Kirche von Germigny-des-Près bei Orléans. Nach R. de Lasteyrie a. a. O. (Zu S. 124.)

Daß einige dieser Neuerungen schon in den westfränkischen Kirchen der Merowingerzeit zum Durchbruch gekommen waren, haben wir bereits (S. 48 u. 49) gesehen. In reicher Ausbildung treten sie uns dann, wenn auch nicht überall alle zugleich, zunächst in den westfränkischen Kirchen der karolingischen Baukunst entgegen, die wir freilich zunächst nur aus den von Julius v. Schlosser gesammelten Schriftquellen kennen. Hierher gehören z. B. die Abteikirche von Saint-Denis bei Paris in ihrem 775 durch Karl den Großen vollendeten Neubau und die berühmte, dem hl. Richarius geweihte Abteikirche des Klosters Centula (jetzt Saint-Riquier) bei Amiens, deren Neubau 793 begann. Der Kreuzesform des Grundrisses entsprach hier bereits die Anlage eines Ostchors und eines Westchors. In besonderer Art aber leitete der karolingische Neubau der vielgenannten Martinsbasilika zu Tours (S. 48) zum romanischen Stil hinüber. Nach den Ausgrabungen besaß diese Kirche zwar nicht in ihrer ersten Gestalt von 472, doch aber bereits in ihrer frühmittelalterlichen Gestalt einen Chorumgang mit ausstrahlenden kleinen Kapellen (Absidiolen) von hufeisenförmigem Grundriß. De Lasteyrie schreibt ihn dem Anfang des 10., Gall erst dem Anfang des 11. Jahrhunderts zu; aber auch nach Gall bleibt es der älteste erhaltene Chorumgang mit ausstrahlenden Kapellen.

Von den erhaltenen Bauten Frankreichs steht die schlichte Satteldachkirche von Savenières (Maine-et-Loire), die einige noch für merowingisch halten, jedenfalls im Übergang zur karolingischen Zeit. Die Aufmauerung ihrer Wände aus kleinen Bruchsteinen (petit appareil), die in gemessenen Abständen von wagerechten Streifen fischgrätenartig zusammengestellter Ziegelsteine durchzogen werden, kennzeichnet, wie die merowingische, so auch noch die karolingische Bautechnik. In der Kirche Saint-Philibert-de-Grandlieu (Loire-Inférieure), die dem 8. oder 9. Jahrhundert angehört, sind sogar die stämmigen, durch Hufeisenbogen verbundenen Pfeiler aus jenen wechselnden Bruch- und Ziegelsteinschichten aufgemauert (Abb. 101). Dem 9. und 10. Jahrhundert entstammen z. B. die Kirche Saint-Généroux im Departement Deux-Sèvres und die ältesten Teile der Abteikirche de la Couture zu Le Mans. Zu Ende des 10. oder zu Anfang des 11. Jahrhunderts entstand der Westbau von Saint-Philibert zu Tournus (Seine-et-Loire), dessen Chor, wie Gall gezeigt hat, erst dem Ende dieses Jahrhunderts angehört. Auch die Krypten der Kathedrale von Chartres, von Saint-Aignan zu Orléans und von Saint-Bénigne in Dijon mit ihren seltsamen Figurenkapitellen gehören der Jahrtausendwende an. Die französischen Hauptbauten dieser Zeit aber sind das massive dreischiffige „Basse-Oeuvre" zu Beauvais, ein Teil der ehemaligen Kathedrale, an das die herrliche gotische Kathedrale angebaut wurde, und die Kirche Saint-Remi zu Reims, die zwar nicht die 852 vom Erzbischof Hinkmar geweihte, doch aber die 1005 vollendete erhaltene Kirche ist. Fast alle diese Bauten waren flachgedeckte Pfeilerbasiliken. Nur die nicht erhaltene, 981 geweihte Kirche des Abtes Majolus zu Cluny war eine Säulenbasilika. In Saint-Remi zu Reims sind nur die unteren Seitenschiffe mit quergelegten Tonnengewölben bedeckt.

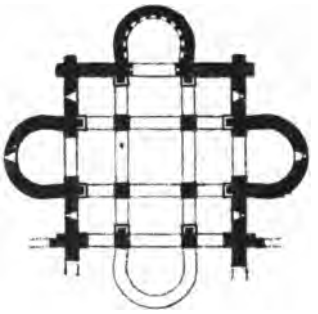


Abb. 103. Grundriß der Kirche von Germigny-des-Près bei Orléans. Nach R. de Lasteyrie a. a. O. (Zu S. 124.)

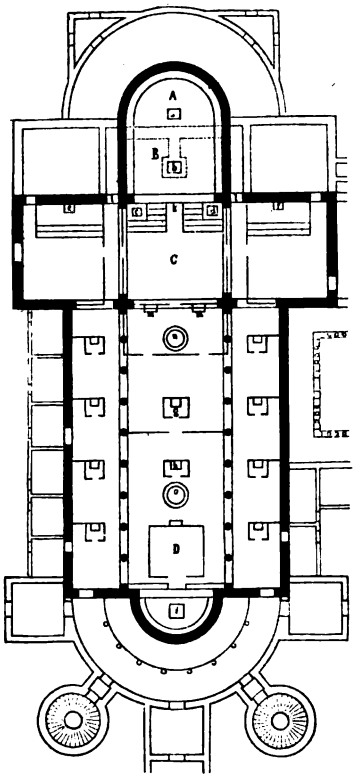


Abb. 104. Grundriß der Abteikirche zu Sankt Gallen (etwa 820). Nach G. Dehio und G. v. Bezold, „Die kirchliche Baukunst des Abendlandes". (Zu S. 124.)

Im Süden Frankreichs dagegen, wo die Einzelformen in dieser Zeit noch völlig antik oder bewußt antikisierend waren, wurde das Mittelschiff der Kirchen oft mit einem Tonnengewölbe bedeckt, die Seitengewölbe mit Halbtonnen, die den Seitenschub von jenen weitergaben: so, um beim 10. Jahrhundert zu bleiben, in der Klosterkirche Saint-Guilhelm-du-Désert (Bas-Languedoc) und in der alten Kathedrale von Vaison; quergelegte Tonnengewölbe verbinden die mächtigen Rundpfeiler der Abteikirche Saint-Philibert zu Tournus in Burgund. Aber diese Gebäude stellen sich mit ihren hohen Seitenschiffen auch eher als Hallenkirchen denn als Basiliken dar.

Als Zentralbau kommt in Frankreich für diesen Zeitraum nur die kleine Kirche Saint-

nur aus den Schriftquellen. Die alte Benediktinerkirche zu Fulda, die Grabkirche des hl. Bonifazius, war in der Gestalt, die sie von 792 bis 819 erhielt, eine doppelchörige, mit zwei Krypten ausgestattete Säulenbasilika; und doppelchörig war auch die 831—850 erbaute Abteikirche zu Hersfeld. Ebenso scheint der Gründungsbau des Kölner Domes in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts mit zwei Chören ausgestattet gewesen zu sein. Die Kreuzesform ist aber auch für diese ostfränkischen Kirchen der karolingischen Zeit nicht beglaubigt.

Auf anderem Boden als dem jenes Grundrisses von Sankt Gallen (S. 124, Abb. 104) erheben sich einige frühkarolingische Kirchen Graubündens, über die Curti berichtet hat. Die drei Gotteshäuser zu Münster (Müstair), Müstail und Disentis sind einschiffige, kurze, breite Bauten, deren Ostseite in drei hufeisenförmige Apsiden ausläuft, deren Decken flache Holzdecken sind, deren Äußeres durch Blendbogen gegliedert wird. Mittelbarer östlicher Einfluß ist auch hier unverkennbar. Am besten erhalten ist die Kirche zu Münster, bei der noch zwei seitenschiffartige, in Hufeisennischen auslaufende Anbauten vorausgesetzt werden.

Abb. 107. Kompositkapitell von der Vorhalle in Lorsch. Nach Photographie von Prof. Neeb in Mainz. (Zu S. 125.)

Zahlreicher und mächtiger entsprossen bereits in ottonischer Zeit überall steinerne Kirchenbauten dem Boden des Deutschen Reiches, der bis dahin an den meisten Orten nur schlichte Holzkirchen getragen hatte; und wenngleich auch die großen Bischofsbasiliken des 10. und der ersten Jahrzehnte des 11. Jahrhunderts uns meist erst in dem Gewande erhalten sind, mit dem das hohe Mittelalter sie bekleidet hat, so heben sich die Überbleibsel ihrer Gründungsbauten doch in etwas deutlicheren Umrissen von dem Fernennebel ab als die der karolingischen Langkirchen. Der Übergang in den romanischen Stil, zu dem manche Forscher diese Bauten bereits rechnen, kündigt sich hier immer deutlicher an. Hier tritt uns nun zunächst die durch die Ausbildung des Chors und des Querschiffes entstehende Kreuzesgestalt der Grundrisse vielfach entgegen. Die Doppelchöre erkennt man z. B. an der 960 gegründeten Kirche zu Gernrode am Harz (Abb. 108), an dem 994 gegründeten, nur mit westlichem, nicht mit östlichem Querschiff ausgestatteten Dom zu Augsburg, in jener schon (S. 124) genannten Georgskirche zu Oberzell auf der Insel Reichenau, in dem nur mit westlichem Querschiff versehenen Dom zu Mainz (1009—1036) und in dem nur mit östlichem Querhaus geschmückten Dom von Worms (996—1018); Doppelchöre und zugleich Doppelkrypten finden sich in dem 1004 gegründeten Dom zu Bamberg und in der um 1052 vollendeten Emmeramskirche zu Regensburg; doppelte Querschiffe zeigt die Pantaleonskirche in Köln von 980; doppelter Querschiffe und zugleich doppelter Chöre rühmen sich das Münster zu Mittelzell auf der Insel Reichenau (seit 988), dessen Grundriß nach Künstle schon in karolingischer Zeit gestaltet worden war, und die vielgenannte herrliche Michaeliskirche zu Hildesheim (1001—1033; Abb. 109), die eindrucksvolle Schöpfung des kunstfrohen Bischofs Bernward. Verstehen lassen die doppelchörigen Anlagen sich nur bei den Klosterkirchen, nicht bei den Gemeindekirchen, die nach wie vor den freien Zustrom der andächtigen Menge durch die dem Hochaltar gegenübergelegene Haupttür erheischten. Als nach der Mitte des 11. Jahrhunderts das Städteleben in Deutschland

sich zu entwickeln begann und das kirchliche Gemeindeleben sein Recht forderte, verschwanden diese Anlagen daher auch allmählich wieder. Die älteste deutsche Kirche dieses Zeitraumes ist die Wiperti-Krypta zu Quedlinburg, die, schon in karolingischer Zeit als Pfalzkapelle errichtet, 936 zur Krypta der später umgebauten Wiperti-Basilika wurde. Mit ihrem Stützenwechsel, ihrem Umgang, ihren Tonnengewölben, ihrer rechteckig ummantelten Apsis und ihren eigenartigen Kapitellformen (S. 128) nimmt sie eine besondere Stellung ein.

Abgesehen von einigen Seitenschiffanlagen, auf die Dehio hinweist, gab es damals noch keine mit Kreuzgewölben bedeckten Basiliken. Nur die Krypten waren in der Regel mit Kreuzgewölben versehen, die eine Halle mit gleichhohen Jochen bildeten; unentwickelt erscheinen sie noch in der Krypta der Gernroder Kirche, kunstgerechter schon in der Westkrypta der Stiftskirche zu Quedlinburg; kryptenartig ist auch der Charakter des mit neun Kreuzgewölben auf vier stämmigen Säulen bedeckten hallenartigen Erdgeschosses des zweistöckigen Westchors der Abteikirche zu Corvey (um 1000), der früher als der älteste gewölbte Kirchenraum in Deutschland galt, wahrscheinlich aber doch jünger ist als die älteste mit (kuppelartigen) Kreuzgewölben bedeckte eigentliche Kirche Deutschlands, die Bartholomäuskapelle zu Paderborn (1017), die sich nicht als Basilika, sondern als Hallenkirche darstellt. Die meisten deutschen Kirchen der ottonischen Zeit aber waren ausgebildete flachgedeckte Basiliken. Die Musterbasiliken mit wechselnden Stützen, die jetzt in Deutschland entstanden, wie jene anmutige, mit zierlichen Emporen ausgestattete Kirche zu Gernrode, in der Pfeiler und Säulen regelmäßig wechseln, und wie jene mächtige Michaeliskirche zu Hildesheim, in der jedesmal zwei Säulen auf einen Pfeiler folgen, hatten noch durchweg flache Holzdecken.

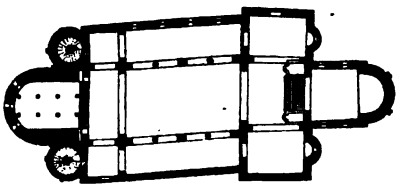


Abb. 108. Grundriß der Kirche zu Gernrode am Harz. Nach G. Dehio und G. v. Bezold, „Die kirchliche Baukunst des Abendlandes".

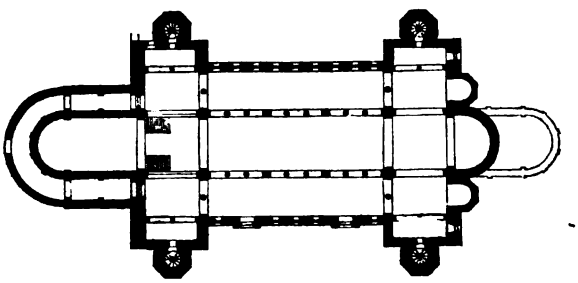


Abb. 109. Grundriß der Michaeliskirche zu Hildesheim. Nach G. Dehio und G. v. Bezold a. a. O.

Die baulichen Einzelformen erweisen sich übrigens in dieser ganzen Zeit auch in Deutschland im wesentlichen noch als vorromanisch. Die Kapitelle der Säulen sind zum größten Teil aus dem korinthischen, selten aus dem ionischen abgeleitet; den attischen Basen fehlt noch das romanische Eckblatt. Merkwürdig ist das antikisierende Gebälk mit Perlstab und Zahnschnitt auf den vielleicht noch vom karolingischen Bau übriggebliebenen korinthischen Säulen am Westbau der Stiftskirche von Corvey. Die Säulen jener wohlerhaltenen ottonischen Kirche zu Gernrode aber zeigen Kelchkapitelle (Abb. 110 b), die mit oben umgebogenen Pflanzenstengeln und mit Menschenköpfen besetzt sind; und einer ihrer Rundtürme ist von außen mit Pilastern geschmückt, die, wie in Lorsch, durch Dreieckgiebel statt durch Bogen verbunden sind. Die ungewöhnlich schlanken, leicht verjüngten Säulen jener Bartholomäuskapelle zu Paderborn zeigen Fußstücke von steiler attischer Gestalt und Kopfstücke mit teils korinthisierendem, teils freierem Blattwerk. Das schlichte Wulstkapitell, das sich, von Dehio als Pilzkapitell bezeichnet, im westlichen Teile der Krypta (997—1021) der Schloßkirche, in der Krypta der Wipertikirche zu Quedlinburg (Abb. 110 a), im Münster zu Essen

nur aus den Schriftquellen. Die alte Benediktinerkirche zu Fulda, die Grabkirche des hl. Bonifazius, war in der Gestalt, die sie von 792 bis 819 erhielt, eine doppelchörige, mit zwei Krypten ausgestattete Säulenbasilika; und doppelchörig war auch die 831—850 erbaute Abteikirche zu Hersfeld. Ebenso scheint der Gründungsbau des Kölner Domes in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts mit zwei Chören ausgestattet gewesen zu sein. Die Kreuzesform ist aber auch für diese ostfränkischen Kirchen der karolingischen Zeit nicht beglaubigt.

Auf anderem Boden als dem jenes Grundrisses von Sankt Gallen (S. 124, Abb. 104) erheben sich einige frühkarolingische Kirchen Graubündens, über die Curti berichtet hat. Die drei Gotteshäuser zu Münster (Müstair), Müstail und Disentis sind einschiffige, kurze, breite Bauten, deren Ostseite in drei hufeisenförmige Apsiden ausläuft, deren Decken flache Holzdecken sind, deren Äußeres durch Blendbogen gegliedert wird. Mittelbarer östlicher Einfluß ist auch hier unverkennbar. Am besten erhalten ist die Kirche zu Münster, bei der noch zwei seitenschiffartige, in Hufeisennischen auslaufende Anbauten vorausgesetzt werden.

Abb. 107. Kompositkapitell von der Vorhalle in Lorsch. Nach Photographie von Prof. Neeb in Mainz. (Zu S. 125.)

Zahlreicher und mächtiger entsprossen bereits in ottonischer Zeit überall steinerne Kirchenbauten dem Boden des Deutschen Reiches, der bis dahin an den meisten Orten nur schlichte Holzkirchen getragen hatte; und wenngleich auch die großen Bischofsbasiliken des 10. und der ersten Jahrzehnte des 11. Jahrhunderts uns meist erst in dem Gewande erhalten sind, mit dem das hohe Mittelalter sie bekleidet hat, so heben sich die Überbleibsel ihrer Gründungsbauten doch in etwas deutlicheren Umrissen von dem Fernennebel ab als die der karolingischen Langkirchen. Der Übergang in den romanischen Stil, zu dem manche Forscher diese Bauten bereits rechnen, kündigt sich hier immer deutlicher an. Hier tritt uns nun zunächst die durch die Ausbildung des Chors und des Querschiffes entstehende Kreuzesgestalt der Grundrisse vielfach entgegen. Die Doppelchöre erkennt man z. B. an der 960 gegründeten Kirche zu Gernrode am Harz (Abb. 108), an dem 994 gegründeten, nur mit westlichem, nicht mit östlichem Querschiff ausgestatteten Dom zu Augsburg, in jener schon (S. 124) genannten Georgskirche zu Oberzell auf der Insel Reichenau, in dem nur mit westlichem Querschiff versehenen Dom zu Mainz (1009—1036) und in dem nur mit östlichem Querhaus geschmückten Dom von Worms (996—1018); Doppelchöre und zugleich Doppelkrypten finden sich in dem 1004 gegründeten Dom zu Bamberg und in der um 1052 vollendeten Emmeramskirche zu Regensburg; doppelte Querschiffe zeigt die Pantaleonskirche in Köln von 980; doppelter Querschiffe und zugleich doppelter Chöre rühmen sich das Münster zu Mittelzell auf der Insel Reichenau (seit 988), dessen Grundriß nach Künstle schon in karolingischer Zeit gestaltet worden war, und die vielgenannte herrliche Michaeliskirche zu Hildesheim (1001—1033; Abb. 109), die eindrucksvolle Schöpfung des kunstfrohen Bischofs Bernward. Verstehen lassen die doppelchörigen Anlagen sich nur bei den Klosterkirchen, nicht bei den Gemeindekirchen, die nach wie vor den freien Zustrom der andächtigen Menge durch die dem Hochaltar gegenübergelegene Haupttür erheischten. Als nach der Mitte des 11. Jahrhunderts das Städteleben in Deutschland

sich zu entwickeln begann und das kirchliche Gemeindeleben sein Recht forderte, verschwanden diese Anlagen daher auch allmählich wieder. Die älteste deutsche Kirche dieses Zeitraumes ist die Wiperti-Krypta zu Quedlinburg, die, schon in karolingischer Zeit als Pfalzkapelle errichtet, 936 zur Krypta der später umgebauten Wiperti-Basilika wurde. Mit ihrem Stützenwechsel, ihrem Umgang, ihren Tonnengewölben, ihrer rechteckig ummantelten Apsis und ihren eigenartigen Kapitellformen (S. 128) nimmt sie eine besondere Stellung ein.

Abgesehen von einigen Seitenschiffanlagen, auf die Dehio hinweist, gab es damals noch keine mit Kreuzgewölben bedeckten Basiliken. Nur die Krypten waren in der Regel mit Kreuzgewölben versehen, die eine Halle mit gleichhohen Jochen bildeten; unentwickelt erscheinen sie noch in der Krypta der Gernroder Kirche, kunstgerechter schon in der Westkrypta der Stiftskirche zu Quedlinburg; kryptenartig ist auch der Charakter des mit neun Kreuzgewölben auf vier stämmigen Säulen bedeckten hallenartigen Erdgeschosses des zweistöckigen Westchors der Abteikirche zu Corvey (um 1000), der früher als der älteste gewölbte Kirchenraum in Deutschland galt, wahrscheinlich aber doch jünger ist als die älteste mit (kuppelartigen) Kreuzgewölben bedeckte eigentliche Kirche Deutschlands, die Bartholomäuskapelle zu Paderborn (1017), die sich nicht als Basilika, sondern als Hallenkirche darstellt. Die meisten deutschen Kirchen der ottonischen Zeit aber waren ausgebildete flachgedeckte Basiliken. Die Musterbasiliken mit wechselnden Stützen, die jetzt in Deutschland entstanden, wie jene anmutige, mit zierlichen Emporen ausgestattete Kirche zu Gernrode, in der Pfeiler und Säulen regelmäßig wechseln, und wie jene mächtige Michaeliskirche zu Hildesheim, in der jedesmal zwei Säulen auf einen Pfeiler folgen, hatten noch durchweg flache Holzdecken.

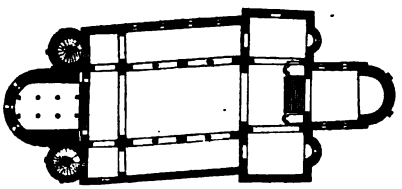


Abb. 108. Grundriß der Kirche zu Gernrode am Harz. Nach G. Dehio und G. v. Bezold, „Die kirchliche Baukunst des Abendlandes".

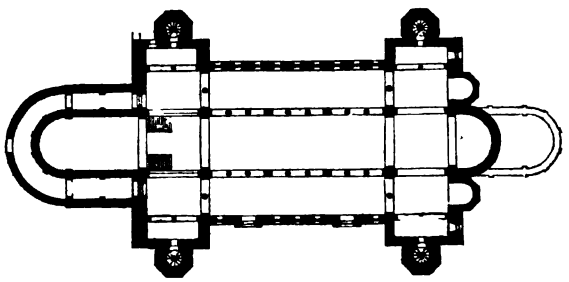


Abb. 109. Grundriß der Michaeliskirche zu Hildesheim. Nach G. Dehio und G. v. Bezold a. a. O.

Die baulichen Einzelformen erweisen sich übrigens in dieser ganzen Zeit auch in Deutschland im wesentlichen noch als vorromanisch. Die Kapitelle der Säulen sind zum größten Teil aus dem korinthischen, selten aus dem ionischen abgeleitet; den attischen Basen fehlt noch das romanische Eckblatt. Merkwürdig ist das antikisierende Gebälk mit Perlstab und Zahnschnitt auf den vielleicht noch vom karolingischen Bau übriggebliebenen korinthischen Säulen am Westbau der Stiftskirche von Corvey. Die Säulen jener wohlerhaltenen ottonischen Kirche zu Gernrode aber zeigen Kelchkapitelle (Abb. 110b), die mit oben umgebogenen Pflanzenstengeln und mit Menschenköpfen besetzt sind; und einer ihrer Rundtürme ist von außen mit Pilastern geschmückt, die, wie in Lorsch, durch Dreieckgiebel statt durch Bogen verbunden sind. Die ungewöhnlich schlanken, leicht verjüngten Säulen jener Bartholomäuskapelle zu Paderborn zeigen Fußstücke von steiler attischer Gestalt und Kopfstücke mit teils korinthisierendem, teils freierem Blattwerk. Das schlichte Wulstkapitell, das sich, von Dehio als Pilzkapitell bezeichnet, im westlichen Teile der Krypta (997—1021) der Schloßkirche, in der Krypta der Wipertikirche zu Quedlinburg (Abb. 110a), im Münster zu Essen

das einen Viereckturm mit Pyramidendach trug. Noch enger schließen einige andere erhaltene Zentralkirchen sich an das Aachener Vorbild an. Die Johanniskirche zu Lüttich (von 978)

Abb. 112. Das Innere des Münsters zu Aachen. Nach Photographie von Stengel u. Cie. in Berlin. (Zu S. 129.)

ist in einem Barockbau untergegangen; auch die Sechseckkirchen — Sechseck-Basiliken nennt Fr. Jak. Schmidt sie, da sie von einem niedrigeren zwölfseitigen Umgang umgeben waren — in Wimpfen und in Metz und die zehneckige Taufkirche am Dom zu Worms sind der Zeit zum

Opfer gefallen; wohlerhalten aber ist der Westchor des Münsters zu Essen (zwischen 947 und 1011), der für den Innenanblick drei Seiten des Aachener Achteckes, auch mit den zweigeschossig aufgestellten Säulen in den hohen Bogen des Emporengeschosses wiederholt. Die meisten Kapitelle dieser Säulen korinthisieren, einige ionisieren; doch befindet sich, wie schon (S. 128) bemerkt, auch das älteste deutsch-romanische Würfelkapitell unter ihnen. Ein überraschend getreues Abbild der Aachener Palastkirche bietet sogar noch das Innere der von außen allerdings nicht sechzehn-, sondern nur achtseitigen, erst 1049 geweihten Kirche zu Ottmarsheim im Elsaß. Sogar die einwärts ansteigenden Tonnengewölbe der Emporen finden sich hier wieder. Nur tragen die Säulen hier keine korinthischen Kapitelle mehr, sondern bereits romanische Würfelknäufe. Alle diese Bauten brauchen übrigens nicht notwendigerweise Nachahmungen der Aachener Palastkirche zu sein; sie können auch selbständig auf die gleichen Vorbilder zurückgehen. Auf anderem Boden aber steht die wohlerhaltene kleine Michaeliskirche zu Fulda (Abb. 113), die schon 820—822 als Grabkapelle des Klosterfriedhofes erbaut wurde. Als Rundkirche mit Umgang knüpft sie eher unmittelbar an Santa Costanza oder Santo Stefano rotondo in Rom als an die Aachener Kirche an. Die innere obere Rundmauer wird von acht unter sich durch Rundbogen verbundenen Säulen mit attischen Füßen und niedrigen antikisierenden Kämpferkapitellen getragen. Die kurze Mittelsäule, die die Krypta stützt, brüstet sich mit formlosem ionischen Kapitell.

Abb. 113. Das Innere der Michaeliskirche zu Fulda. Nach Photographie von K. Mollenhauer in Fulda.

Der obere Umgang aber wurde erst 1093 eingebaut.

Von den Kaiserpfalzen, d. h. den Palastbauten Karls des Großen in Aachen, Nimwegen, Ingelheim und anderen Städten können wir uns selbst nach den von Karl Simon zusammengefaßten verdienstvollen Forschungen Rebers, Clemens und anderer noch keine völlig abgerundete Vorstellung machen. Reste Ingelheimer Säulen werden z. B. im Museum und im Dome zu Mainz verwahrt. Aber in den Schilderungen, die die Geschichtschreiber jener Tage von den Wohnstätten der karolingischen und ottonischen Kaiser hinterlassen, schließen sich Prachtbauten an Prachtbauten, ragen lange Reihen antiker Säulen, glänzt es von Marmor und edlen Metallen; und schon die Überlieferung, daß Karl der Große für seine Bauten in Aachen und Ingelheim, Otto der Große noch 963 für seinen zerstörten Dombau in Magdeburg schwere Lasten antiker Säulen über die Alpen kommen ließen, zeugt für die innere, im wesentlichen von der Antike zusammengehaltene Einheit der Kunstbestrebungen des karolingisch-

das einen Viereckturm mit Pyramidendach trug. Noch enger schließen einige andere erhaltene Zentralkirchen sich an das Aachener Vorbild an. Die Johanniskirche zu Lüttich (von 978)

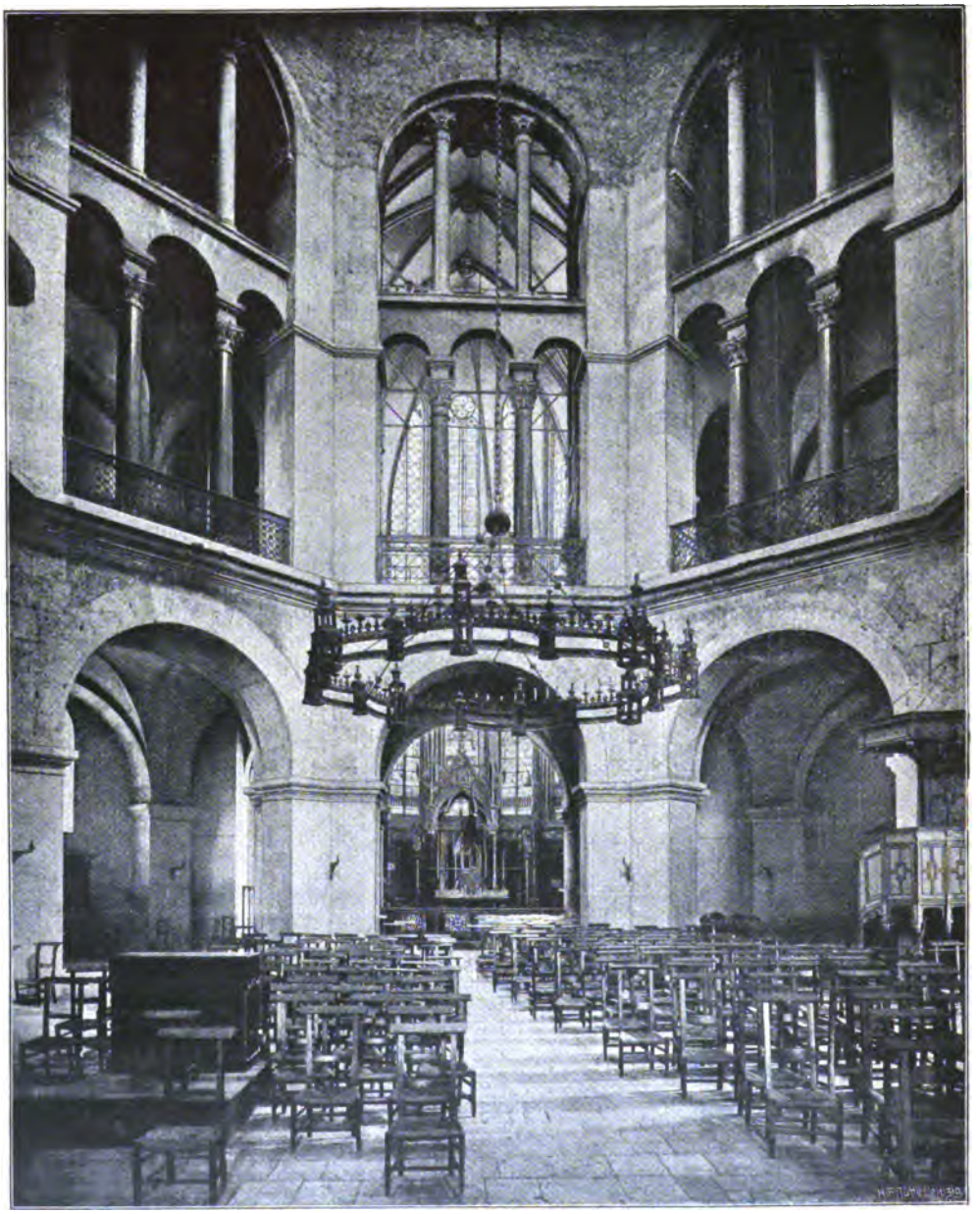


Abb. 112. Das Innere des Münsters zu Aachen. Nach Photographie von Stengel u. Cie. in Berlin. (Zu S. 129.)

ist in einem Barockbau untergegangen; auch die Sechseckkirchen — Sechseck-Basiliken nennt Fr. Jak. Schmidt sie, da sie von einem niedrigeren zwölfseitigen Umgang umgeben waren — in Wimpfen und in Metz und die zehneckige Taufkirche am Dom zu Worms sind der Zeit zum

Opfer gefallen; wohlerhalten aber ist der Westchor des Münsters zu Essen (zwischen 947 und 1011), der für den Innenanblick drei Seiten des Aachener Achteckes, auch mit den zweigeschossig aufgestellten Säulen in den hohen Bogen des Emporengeschosses wiederholt. Die meisten Kapitelle dieser Säulen korinthisieren, einige ionisieren; doch befindet sich, wie schon (S. 128) bemerkt, auch das älteste deutsch-romanische Würfelkapitell unter ihnen. Ein überraschend getreues Abbild der Aachener Palastkirche bietet sogar noch das Innere der von außen allerdings nicht sechzehn-, sondern nur achtseitigen, erst 1049 geweihten Kirche zu Ottmarsheim im Elsaß. Sogar die einwärts ansteigenden Tonnengewölbe der Emporen finden sich hier wieder. Nur tragen die Säulen hier keine korinthischen Kapitelle mehr, sondern bereits romanische Würfelknäufe. Alle diese Bauten brauchen übrigens nicht notwendigerweise Nachahmungen der Aachener Palastkirche zu sein; sie können auch selbständig auf die gleichen Vorbilder zurückgehen. Auf anderem Boden aber steht die wohlerhaltene kleine Michaeliskirche zu Fulda (Abb. 113), die schon 820—822 als Grabkapelle des Klosterfriedhofes erbaut wurde. Als Rundkirche mit Umgang knüpft sie eher unmittelbar an Santa Costanza oder Santo Stefano rotondo in Rom als an die Aachener Kirche an. Die innere obere Rundmauer wird von acht unter sich durch Rundbogen verbundenen Säulen mit attischen Füßen und niedrigen antikisierenden Kämpferkapitellen getragen. Die kurze Mittelsäule, die die Krypta stützt, brüstet sich mit formlosem ionischen Kapitell. Der obere Umgang aber wurde erst 1093 eingebaut.

Abb. 113. Das Innere der Michaeliskirche zu Fulda. Nach Photographie von K. Mollenhauer in Fulda.

Von den Kaiserpfalzen, d. h. den Palastbauten Karls des Großen in Aachen, Nimwegen, Ingelheim und anderen Städten können wir uns selbst nach den von Karl Simon zusammengefaßten verdienstvollen Forschungen Rebers, Clemens und anderer noch keine völlig abgerundete Vorstellung machen. Reste Ingelheimer Säulen werden z. B. im Museum und im Dome zu Mainz verwahrt. Aber in den Schilderungen, die die Geschichtschreiber jener Tage von den Wohnstätten der karolingischen und ottonischen Kaiser hinterlassen, schließen sich Prachtbauten an Prachtbauten, ragen lange Reihen antiker Säulen, glänzt es von Marmor und edlen Metallen; und schon die Überlieferung, daß Karl der Große für seine Bauten in Aachen und Ingelheim, Otto der Große noch 963 für seinen zerstörten Dombau in Magdeburg schwere Lasten antiker Säulen über die Alpen kommen ließen, zeugt für die innere, im wesentlichen von der Antike zusammengehaltene Einheit der Kunstbestrebungen des karolingisch-

ottonischen Zeitalters. An diesen Kunstbestrebungen nahmen freilich nur jene oberen Tausende teil, deren Amtssprache lateinisch war. Als ältestes deutsches Steinhaus und als karolingischen Ursprunges gilt Forschern wie Eichholz und Haupt das kleine, aus kleinen Steinen erbaute, mit derben zweiteiligen Rundbogenfenstern versehene „graue Haus" zu Winkel am Rhein. Wir glauben mit Dehio, daß es nicht vor dem 11. Jahrhundert entstanden ist.

B. Die Malerei.

Die Pflege der großen Wandmalerei, die mit der Kirchenbaukunst Italiens nach Gallien, Britannien und Germanien verpflanzt worden war, hat im Abendlande niemals eine Unterbrechung erfahren. Freilich machte die Brandung der vom Bildersturm des Ostreiches erregten Geisteswogen sich auch am Gestade des fränkischen Rheines bemerkbar. Karl der Große war und blieb, seiner germanischen Grundempfindung entsprechend, ein Gegner der Bilderverehrung. Als die byzantinische Kaiserin Irene (787) wenigstens vorläufig die Anerkennung des Bilderdienstes im Osten durchgesetzt und der römische Papst die Beschlüsse des zweiten Konzils von Nicäa dem fränkischen Herrscher triumphierend übersandt hatte, antwortete dieser durch den Erlaß jener „Karolingischen Bücher", die für alle Zeiten ein kostbares Denkmal germanischen Geistes bleiben werden. Der Bilderdienst wurde verdammt, der Bilderschmuck in Kirchen und Klöstern gestattet und gebilligt. Aber wir haben, woran Janitschek erinnert hat, bei Karls des Großen Gesinnung von vornherein keinen Anlaß, anzunehmen, daß er die Förderung der Kirchenmalerei als eine seiner Lebensaufgaben betrachtet habe; und in der Tat ergibt sich bei genauerer Durchsicht der Schriftquellen zur karolingischen Kunst, aus denen allein wir eine einigermaßen genügende Vorstellung von der Großmalerei dieser Zeit gewinnen, daß ihre gepriesenen Hauptwerke nicht unter Karl dem Großen selbst, sondern erst unter seinen Nachfolgern entstanden sind. Dies gilt von den Gemälden in der Kaiserpfalz zu Aachen, die neben den allegorischen Gestalten der sieben freien Künste die spanischen Kriege Karls veranschaulichten; aber es gilt auch von den großen Folgen alt- und neutestamentlicher Bibelbilder, mit denen die Oberwände der Palastkirche, und von den weltgeschichtlichen Gemälden, mit denen die Saalwände der Kaiserpfalz zu Ingelheim geschmückt waren. Aus der Zeit Karls des Großen stammten die Mosaiken der Aachener Domkuppel. Im übrigen trat die Mosaikmalerei, für deren Ausführung griechische oder italienische Künstler berufen wurden, im Norden vollends hinter der Pinselmalerei zurück.

Für die Geschichte der karolingischen Malerei sind vor allen Dingen die zusammenfassenden Werke von Fr. Leitschuh, Hub. Janitschek und Jul. v. Schlosser von Wichtigkeit, die die aus dieser Zeit erhaltenen „Tituli", d. h. die in Verse gebrachten Bilderunterschriften aus der Feder der größten Gelehrten jener Tage, gesammelt haben. Alle diese Bilderinschriften und Beschreibungen sind in lateinischer Sprache abgefaßt; und antik, wie ihre Inschriften, müssen auch diese Bilder erfunden und empfunden gewesen sein. Hören wir doch z. B. von den Köpfen der vier Winde mit aufgeblasenen Backen, die in karolingischen Gemälden eine Rolle spielen, obgleich der Kaiser diese heidnischen Naturpersonifikationen ausdrücklich verboten hatte.

Als Maler der karolingischen Zeit haben wir uns in der Regel nicht etwa Italiener oder Griechen, sondern germanische Klosterkünstler zu denken. Malernamen wie der des Brun in Fulda, der des Madalolfus in Fontanella (Saint-Wandrille) sind germanisch-fränkischen Ursprunges; und auch die Maler, die in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts aus dem Kloster Reichenau nach Sankt Gallen berufen wurden, werden germanischer Abstammung gewesen sein.

Je seltener Mosaikgemälde nördlich der Alpen ausgeführt worden, um so bemerkenswerter ist das wieder freigelegte Mosaik der Apsiswölbung jener Kirche zu Germingny-des-Près (S. 122, Abb. 102), das zwei schirmend über die Bundeslade gebeugte Flügelengel in der freien Formensprache der mazedonischen Zeit, aber in derber Ausführung darstellt. Von den Kuppelmosaiken des Aachener Domes, die durch einen stilwidrigen Stich G. G. Ciampinis bekannt sind, sind nur einige Vorzeichnungen auf dem alten Kuppelgrunde wieder aufgedeckt und von Clemen veröffentlicht worden. Im oberen Teil der Gewölbekappen thront der Heiland zwischen den Evangelistensymbolen; in ihrem unteren Teile reichen je vier der 24 Ältesten ihm ihre Kronen dar. Gleichzeitige Reste karolingischer Malerei aus jener Kirche zu Münster in Graubünden (S. 126), die Schmarsow gewürdigt hat, haben Zemp und Durrer veröffentlicht. Die Reste der Absolom-Bilder an der Nordwand und die feierliche Darstellung der himmlischen

Abb. 114. Die Auferweckung des Lazarus. Wandgemälde in der Georgskirche auf der Reichenau. Nach F. X. Kraus, „Die Wandgemälde in der Sankt Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau". (Zu S. 134.)

Herrlichkeit an der Ostwand schließen sich im Sinne der christlichen Antike an die der früheren Gemälde der Kirche Santa Maria antiqua in Rom an. Über das genaue Alter der dann folgenden Freskenreihen in den Kirchen der Reichenau, zu Goldbach und zu Burgfelden ist noch immer keine Einigkeit erzielt. Nach Künstle wären die Bilder der Georgskirche zu Oberzell und im Langhaus des Goldbacher Kirchleins noch zu Ende des neunten, wären die im Burgfelder und im Goldbacher Chor zu Ende des 10. Jahrhunderts entstanden. Wir glauben sicherer zu gehen, wenn wir mit den meisten Forschern alle diese Bilder erst der ottonischen, ja, die Burgfelder und Niederzeller erst der romanischen Zeit nach 1050 zuschreiben.

In der ottonischen Zeit, in der es bereits ein Deutschland und ein Frankreich gab, Deutschland aber, wie politisch, so auch künstlerisch die Führung hatte, nahmen gerade diesseit des Rheins mit den Kirchen auch die Gemäldefolgen zu, die sie schmückten. Durch die Schriftquellen hören wir, daß in der Kirche zu Petershausen bei Konstanz zur Linken die Bilder des Alten, zur Rechten die des Neuen Testaments angebracht waren; die umfangreichste erhaltene Folge malerischer Bilderinschriften aber ist der von dem Benediktinermönch Ekkehard IV. (um 1021) verfaßte Tituli-Kreis, aus dem alt- und neutestamentliche Bilder für den Mainzer Dom zusammengestellt werden sollten. Die wenigen, von Clemen sorgfältig

veröffentlichten Überbleibsel der Fresken, mit denen Otto III. um 997 die Westräume zwischen den Treppentürmen des Aachener Münsters durch den italienischen Maler Johannes schmücken ließ, genügen doch nicht, sie uns zu veranschaulichen. Aus dem Ende des 10. Jahrhunderts hat sich nun aber in Deutschland, hat sich in der Georgskirche zu Oberzell auf eben jener Insel Reichenau, deren Maler wir schon in karolingischer Zeit nach Sankt Gallen berufen sahen, eine Gemäldefolge erhalten, die alle schriftlichen Überlieferungen aufwiegt. Hier haben wir festen Boden unter den Füßen. Den erhaltenen Gemälden entsprechen die erhaltenen Tituli. Leider aber befinden sich die Gemälde in einem solchen Zustande, daß ihre Nachbildungen, die von Adler, von Kraus und von Borrmann herausgegeben sind, beinahe lehrreicher sind als sie selbst. Am besten erhalten sind die der inneren Oberwände des Langhauses, die zwischen 985 und 990 entstanden; und diese werden jetzt durch Leinwandrollen geschützt, auf denen sie in Nachbildungen wiedergegeben sind. Diese Bilder stellen Wundertaten des Heilandes dar; an der Südseite in vier Feldern: 1) die Auferweckung des Lazarus (Abb. 114), 2) die Heilung der Blutflüssigen und die Auferweckung der Tochter des Jairus, 3) die Erweckung des Jünglings von Nain, 4) die Heilung des Aussätzigen; an der Nordseite ebenso die Teufelsaustreibung bei Gerasa, die Heilung des Wassersüchtigen, die Beschwichtigung des Seesturmes und die Heilung des Blindgeborenen. Darüber, zwischen den Fenstern, die in gotischer Zeit übermalten Apostel; darunter, zwischen den Bogen, Rundrahmen mit den Brustbildern der Propheten. Eingefaßt und getrennt werden die acht Hauptbilder in wagerechter Richtung durch drei üppige, reich verschlungene, plastisch-perspektivische Mäanderbänder spätantiker Art, in senkrechter Richtung durch Trennungsstreifen, deren Ziermuster teils als verkümmerte Akanthusranken oder als Rosettenbänder dem überlieferten Formenschatz angehören, teils aber auch in mittelalterliche Eigenformen übergehen. Soweit die Bibelbilder schon in den frühchristlichen Gemälden und Mosaiken vorkommen, erscheinen sie hier als in die Breite gezogene, figurenreiche Weiterbildungen. Die Kompositionen sind ruhiger und gemessener in der Heilung des Blindgeborenen und des Wassersüchtigen, dramatisch belebter in der Auferweckung des Jünglings und der Teufelsaustreibung. Von einer Vertiefung des Gesamtraumes ist keine Rede, wenn auch einzelne Baulichkeiten perspektivische Versuche im Sinne der späten Antike verraten. Die Gewänder sind antik. Christus erscheint jugendlich bartlos. Die Gestalten sind aber, im Gegensatz zu jenen der Kirche zu Münster in Graubünden (S. 133), von barbarischer Verhältnislosigkeit und Formenarmut, und die Bewegungen der Gliedmaßen werden zu unaussprechlichen Verrenkungen. Merkwürdig erscheinen beim ersten Anblick die wagerecht durchlaufenden Farbenstreifen im Bildgrunde: oben dunkelblau, in der Mitte eher hellblau als grün, unten braun. Doch liegt hier offenbar nur ein Mißverständnis besserer Vorbilder vor, in denen der blaue Himmel sich nach unten allmählich entfärbte und der Erdboden ihm in seiner Eigenfarbe entgegentrat.

Daß auch diese Bilderfolge nicht in der Reichenau gewachsen, sondern als Fortsetzung der frühchristlichen Kunst anzusehen ist, hat Schmarsow geistreich aus ihrer Anordnung heraus bewiesen. Byzantinisch-griechische Sonderzüge lassen sich hier so wenig nachweisen wie direkte Übertragungen von Monte Cassino, dem Mutterkloster der Benediktinerkunst. Wenn aber die älteren christlichen Wandgemälde in Gallien und Germanien erhalten wären, würde es uns vielleicht möglich sein, die Übergänge zu diesem Stil nachzuweisen, der im ganzen doch eben noch völlig als ferner Nachhall der Antike erscheint. Dasselbe wird von den Bildern der Außenseite der Westwand gegolten haben, die, obgleich sie durch einen Vorbau geschützt sind,

gegenwärtig so gut wie völlig vernichtet sind. Hier erschien unten in einer Mittelnische der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes, oben in der ganzen Breite der Bildfläche aber die älteste monumentale Darstellung des Weltgerichtes (Abb. 115), die sich diesseits der Alpen erhalten hatte. Im mandelförmigen Nimbus thronte der bartlose Heiland. Zu seiner Rechten stand Maria, zu seiner Linken ein Engel mit dem mächtigen Kreuze. Weiter unten sitzen die zwölf Apostel, mannigfach bewegt, auf langen geraden Bänken, sechs an jeder Seite des Heilandes. In dem Bildstreifen unter ihnen aber tun sich die Gräber auf; und die Auferstehenden, die bereits als Halbfiguren sichtbar sind, arbeiten sich zur Rechten wie zur Linken gleichmäßig zum Lichte empor. Es ist der Augenblick *vor* dem Gericht. Von Höllenstrafen und Himmelsfreuden ist noch keine Rede. Die *Erwartung* des Gerichts, die ums Jahr 1000

Abb. 115. *Das Jüngste Gericht.* Wandgemälde an der Westapsis der Georgskirche auf der Reichenau. Nach H. Janitschek, „Geschichte der deutschen Malerei".

alle Herzen erbeben ließ, spiegelt sich in diesem Gemälde wider, dem eine ernste, gemessene, feierliche Größe im ganzen nicht abzusprechen ist. Seinen oberen Abschluß aber bildet wieder ein prächtiges, vielverschlungenes Mäanderband, in dem zwei Rundrahmen neben dem Nimbus des Heilandes die Köpfe Sols und Lunas, der heidnischen Lichtgottheiten des Himmels, zeigen.

Die Malerei ist in allen diesen Oberzeller Bildern auf dem Wege, sich zu einer mit Farben ausgefüllten Umrißzeichnung zu entwickeln; aber noch sind flächenhafte Farbengrenzen nicht ausgeschlossen, noch kommen Licht- und Schattenseiten wenigstens in den Gewandfalten und im Haupthaar zur Geltung, während von einer Modellierung der sichtbaren Fleischteile an Köpfen, Händen und Füßen, wenigstens in ihrem gegenwärtigen Erhaltungszustande, kaum mehr die Rede ist. Technisch betrachtet aber scheinen diese Bilder von Oberzell im Wandgrunde al fresco untermalt, jedoch al secco mit Farben, die organische Bindemittel besaßen, zu Ende geführt worden zu sein. Ihr Gesamteindruck muß durch das Zusammenwirken des packenden Inhalts mit der im dekorativen Sinne gefälligen Formen- und Farbenverteilung groß und prächtig genug gewesen sein.

Eng verwandt mit diesen Oberzeller Wandbildern sind die Gemälde, die 1899 im Chor der Silvesterkapelle zu Goldbach bei Überlingen am Bodensee von der Tünche befreit worden und 1902 von F. X. Kraus veröffentlicht worden sind. Es sind je vier sitzende Apostel an der Ost-, der Nord- und der Südwand des Chores. Der Christus, der wahrscheinlich auch hier als Weltrichter in ihrer Mitte saß, hat sich nicht erhalten. Mäanderbänder schließen auch hier die Gemäldefelder oben und unten ab. Da die Köpfe dieser Bilder noch sorgfältiger mit Licht und Schatten im Sinne der Maltechnik der römischen Spätzeit durchmodelliert sind als die der Oberzeller Gemälde, sind sie schwerlich jünger als diese. Die 1904 aufgedeckten Goldbacher Langhausbilder aber, die Künstle veröffentlicht hat, stellen zum Teil die gleichen neutestamentlichen Vorgänge in der gleichen Anordnung und in der gleichen Art dar wie die Oberzeller Bilder, an die sie sich anschließen.

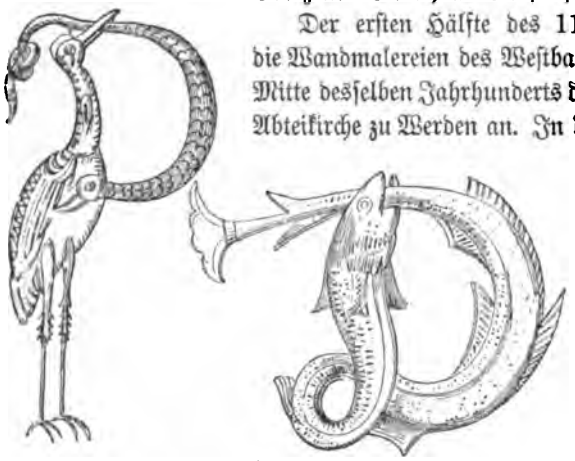


Abb. 116. Initiale P und D aus dem „Missale Gellonense", in der Nationalbibliothek zu Paris. Nach Lecoy de la Marche, „Les manuscrits et la Miniature".

Der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts gehören nach Clemen die Wandmalereien des Westbaues des Münsters zu Essen (S. 131), der Mitte desselben Jahrhunderts die Gemälde der dem hl. Lucius geweihten Abteikirche zu Werden an. In der Essener Hauptapsiswölbung war das Jüngste Gericht auf tiefblauem Grunde dargestellt, während Bilder aus dem Alten Testament, aus dem Leben des Heilandes, Propheten-Brustbilder und Engelgestalten andere Bauteile schmückten; in Werden haben sich großempfundene, auf rotem und grünem Grunde stehende, mit betonten braunen Umrissen dargestellte Heiligengestalten erhalten. Die dürftigen Reste lassen hier wie dort den einstigen Zusammenhang und Zusammenklang nur ahnen. Aber sie beweisen in Verbindung mit noch geringeren Gemälderesten anderer Orte, daß die vornehmeren Kirchen des ottonischen Zeitalters überall im reichsten Schmucke von Wandgemälden prangten.

Greifbarer tritt uns die Buchmalerei dieses Zeitalters entgegen: gerade sie als Klosterkunst, als Mönchskunst im eigentlichsten Sinne des Wortes, aber auch gerade sie vielleicht zunächst noch als Dilettantenkunst, wenngleich die geschulten Schreiber der Bücher oft zugleich geschulte Maler waren oder von geschulten Malern unterstützt wurden.

Die fränkischen Handschriften der merowingischen Zeit waren nicht mit Bildern geschmückt, schwelgten aber bereits in der Hervorhebung und kunstreichen Verzierung der großen Anfangsbuchstaben des Textes, die oft aus anmutig gebogenen Fischen, Vögeln und anderen Tieren, manchmal sogar Menschenteilen, zusammengesetzt wurden, wie wir das ziemlich gleichzeitig auch in griechischen Handschriften beobachten konnten (S. 93). Daneben aber spielt die alte geometrische Verzierungskunst und spielt, füllend oder verbindend, das Riemenwerk und Bandgeflecht einheimischer oder angelsächsisch-irischer Art eine Hauptrolle. Die braunen Umrisse pflegen dabei nur hier und da mit mennigroter, brauner oder grüner Farbe ausgefüllt zu sein.

Einige Hauptwerke dieser Art stehen doch bereits im Vorhof der karolingischen Kunst. Hierher gehört das gegen Ende des 8. Jahrhunderts entstandene „Missale Gellonense" der

Pariser Nationalbibliothek (Nr. 12048). Ein D besteht aus einem Fisch (Abb. 116), ein N aus drei Fischen, die sich in den Schwanz beißen, ein P aus einem Storch mit einer Schlange im Schnabel (Abb. 116); aber auch Pfauen, Hähne und Enten spielen eine Rolle. Daneben treten die Evangelisten in ganzer Gestalt auf: Lukas, Markus und Johannes mit den Köpfen ihrer sinnbildlichen Tiere (vgl. S. 58), als wären sie altägyptische Gottheiten; und schließlich versteigt sich der Provinzmaler zu einer rohen Umrißzeichnung des Gekreuzigten zwischen Engeln und zu einer Wiedergabe der „Sancta Maria" in fränkischer Frauenkleidung.

Anders als dieses Meßbuch der Abtei Gellone wirken denn doch die Kunstbücher auf uns ein, die für Karl den Großen und seine Nachfolger selbst geschrieben sind, wenngleich sie im ganzen weniger als Hof- denn als Klosterkunst auftreten. Nur ihre Initialornamentik, die Lamprecht gründlich untersucht hatte und Landsberger neuerdings eingehend behandelt hat, ist freilich in ihrer Art etwas eigenartig Vollendetes. Die Tierbuchstaben werden allmählich seltener; die Tierköpfe ziehen sich wieder mehr in die Endungen zurück; aber das Bandgeflecht wird anfangs immer reicher, feiner und farbiger; das akanthisierende Blattwerk wagt sich immer kräftiger hervor, bis es schließlich die Band- und Tierkopfendungen verdrängt. Gleichzeitig aber treten Tiere und Menschen, geschickt angeordnet, zu selbständigen Gruppen und Bildern innerhalb der großen Buchstaben zusammen. In den Hauptbildern machen die einzelnen Heiligengestalten, die unter Karl dem Großen selbst noch fast allein die Handschriften beherrschen, immer mannigfaltigeren biblischen Darstellungen Platz; und wenn die Körperformen und der Faltenwurf auch durchweg mißverstanden, die Gliedmaßen in Wucher- oder Kümmerformen verbildet erscheinen, die Bewegungen eckig und hart sind, so spricht sich in den Verhältnissen wie in den Formen, in der Technik wie in den Farben der besten Bilder dieser Art doch noch ein deutliches Nachleben der altchristlichen Kunst und damit auch der Antike aus.

Der Ursprung der einzelnen Bildmotive ist schwer festzustellen. Der ganzen Welt, der morgenländischen wie der abendländischen, war damals ein großer christlicher Bilderschatz gemeinsam. Welcher Art und Herkunft die Vorlagen waren, entzieht sich noch unserer Kenntnis. Jedenfalls erfolgte ihre Verwertung in jeglicher Art, von genauer Nachbildung bis zur selbständigsten Umgestaltung. Wenn wir die Ansicht vertreten, daß die meisten dieser Vorlagen ihr ursprüngliches Gepräge im griechisch-christlichen Osten erhalten haben, so arbeitete doch jeder Ort, arbeitete gerade in der karolingisch-ottonischen Zeit jede abendländische Kunststätte noch an der oft fast unvermerkten Um- und Weiterbildung der überlieferten Kompositionen mit. So viel Syrisches, so viel Byzantinisches, so viel Römisches, ja so viel Irisch-Angelsächsisches sich im einzelnen nachweisen läßt, ihrem Gesamteindruck nach steht diese karolingisch-ottonische Buchmalerei doch selbstbewußt auf eigenen Füßen.

Bei alledem gestalten sich die gemeinsamen Züge der karolingischen Buchmalerei unter verschiedenen Händen und in verschiedenen, örtlich nicht allzufest zu umgrenzenden Schulen doch recht verschieden. Es war ein großes Verdienst Delisles, Janitschecks und Leitschuhs, erst einmal die verwandten Bilderhandschriften zusammengestellt und, von Büchern mit glaubwürdigem Heimatschein ausgehend, in großen Gruppen gewissen Hauptorten zugewiesen zu haben. Nicht minder verdienstvoll aber war es, daß die jüngere Forschung unter dem Vortritt Vöges, v. Schlossers, Haseloffs und Swarzenskis darüber hinausging, die Ortsbestimmungen zu berichtigen suchte, ein noch größeres Gewicht als auf die Zuteilung aller Bilderhandschriften an örtliche Gruppen aber auf ihren inneren Zusammenschluß zu stilistischen Gruppen und ihre Stellung im kunstgeschichtlichen Entwickelungsgange legte. Während des

letzten Jahrzehntes sind fördernde Untersuchungen jüngerer Forscher und die verdienstvollen Bildnisstudien Kemmerichs hinzugekommen, dessen von Alfr. Lehmann übernommene Unterscheidung zwischen „Bildnissen" als nicht nach dem Leben genommenen und „Porträten" als nach dem Leben gemalten Bildern bestimmter Persönlichkeiten wir uns jedoch nicht anschließen. Von den neueren zusammenfassenden Werken ist das englische von Herbert hervorzuheben. Hiebers Buch ist wegen einiger temperamentvoller Schilderungen zu nennen. Wenn seit den skeptischen Bekenntnissen, mit denen Tikkanen 1900 seine Untersuchungen über den Utrecht-Psalter schloß, auch mehr denn anderthalb Jahrzehnte verflossen sind, so ist eine größere Sicherheit als damals in der zeitlichen und örtlichen Verteilung der erhaltenen Werke doch erst teilweise erreicht.

Der Begriff der „Palastschule", worunter man im Gegensatz zu den Klosterschulen des Reiches die Schreiber- und Malerschule Karls des Großen in Aachen verstand, beginnt sich unter dem Blicke der jüngeren Forschung zu verflüchtigen. Swarzenski sieht, auf reiche Kenntnisse gestützt, in den Haupthandschriften, die man ihr zuteilte, wie in den drei prächtigen Evangelienbüchern in Wien, Brüssel und Aachen, die er erst in die Zeit Ludwigs des Frommen versetzt, einen besonderen Zweig der Reimser Schule des 9. Jahrhunderts. Die wichtige Gruppe der karolingischen Bilderhandschriften aber, die man nach der „Ada-Handschrift" in der Stadtbibliothek zu Trier als die Ada-Gruppe zu bezeichnen pflegt, meint er, wenn irgendeine, als die Schola Palatina, zu der man sie in Gegensatz brachte, bezeichnen und nach wie vor zur Umgebung Karls des Großen selbst in Beziehung setzen zu können. Voll überzeugend aber hat seine Neueinteilung nicht gewirkt. Neben der Reimser Schule, deren anderer karolingischer Zweig allgemein anerkannt ist, lassen sich auf westfränkischem Boden dann noch besonders die Schulen von Tours, Corbie und Metz festumrissen hervorheben, während auf deutschfränkischer Seite Sankt Gallen durch Rahn und durch Merton, Fulda, auf das schon Clemen und Schlosser hingewiesen hatten, durch E. H. Zimmermann, Salzburg durch Swarzenski eine gesicherte Stellung angewiesen worden, Trier aber, das Braun und Vöge in den Mittelpunkt der karolingischen Buchmalerei rückten, in dieser Zeit noch nicht deutlich hervortritt. In der ottonischen Zeit gewinnt dann auch auf dem Gebiete der Buchmalerei die Insel Reichenau die Vorhand; und Trier, Echternach und Regensburg, Fulda, Salzburg und Hildesheim lassen sich von ihr aus mit überschauen.

Bei dem gegenwärtigen Stande der Forschung tun wir am besten, schon weil sich eine bestimmte Jahreszahl mit ihr verbinden läßt, die „Ada-Gruppe" voranzustellen, deren Heimat man in Aachen oder Trier suchen muß. Im Gegensatz zu der streng antikisierenden Richtung der bisher als „Palastschule" bezeichneten Gruppe und der Schule von Tours, deren malerisch modellierte Handschriftenbilder, auf sich gestellt, einen Bildstil der Buchmalerei vertreten, huldigen die Bilderseiten der Ada-Gruppe, deren buchmäßige Verzierung im ganzen ins Auge gefaßt wird, mehr dem Buchstil. Ihr ältestes erhaltenes Werk ist das sogenannte Godescalc-Evangeliar in der Pariser Nationalbibliothek, das ein gewisser Godescalc 781 bis 783 auf Befehl Karls des Großen und seiner Gemahlin mit Goldbuchstaben auf Purpurgrund geschrieben. In seiner Rand- und Initialornamentik herrscht das Band- und Flechtwerk vor, dem sich jedoch bereits das antike Ranken-, Blatt- und Blütenwerk gesellt; und selbst der reine Mäander und das echte Wellenschema fehlen nicht unter den Füllungen der Leisten und Buchstaben. Auf den ersten vier Vollbildern sind die vier Evangelisten mit flachgoldenen Heiligenscheinen dargestellt: derbe Gestalten in kräftigen schwarzen Umrissen, die auch in der

Taf. 23. Der Evangelist Marcus aus der „Adahandschrift" in der Stadtbibliothek zu Trier.

Nach der Ausgabe von K. Lamprecht, K. Menzel, H. Janitschek usw.

Innenzeichnung durchgeführt sind; dann folgt der jugendliche Heiland mit edlen, etwas schematischen Zügen, von langen blonden Locken umwallt, feierlich thronend, auf ihn aber, als Lebensbrunnen, ein mit dem Kreuze gekrönter, von Vögeln umgebener Rundtempel, auf den ein Hirsch zuschreitet. Strzygowski hat gezeigt, daß dieser Tempel sein Vorbild in dem syrischen Etschmiadsin-Evangeliar (S. 67) hat, und damit den Einfluß der älteren östlichen Kunst auf die karolingische Kunst festgestellt. Das zweite bedeutende Werk dieser Schule ist die Ada-Handschrift in der Stadtbibliothek zu Trier, nach der die Gruppe benannt ist. Die Äbtissin Ada, auf deren Geheiß sie um 800 in Goldbuchstaben geschrieben worden, wird von der Sage zu einer Schwester Karls des Großen erhoben. Die Herausgabe des Buches unter Lamprechts und Janitscheks kunstgeschichtlicher Führung leitete 1889 eine Vertiefung der karolingischen Kunstforschung in Deutschland ein. Waren die Evangelisten des Godescalc-Evangeliars bärtig, so erscheinen sie hier jugendlich unbärtig, aber mit energischen Zügen, hochgeschwungenen Brauen, lebhaften Bewegungen (Taf. 23). Die Säulen der Kanonesbogen tragen große Kelchkapitelle, deren Akanthuslaub verunglückt ist. Die Rand- und Initialornamentik betont noch das Flechtwerk. Die Hauptarbeit dieser Gruppe aber ist das Goldschrift-Evangelienbuch der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 8850), das Ludwig der Fromme 826 der Abtei Saint-Médard in Soissons schenkte. Die Zierleisten verwerten abwechselnd auf blauem, violettem und goldenem Grunde alle Ornamentmotive der Zeit. Kleine Bibelbilder kommen als Vignetten vor. Vier der sechs Vollbilder zeigen wieder die vier Evangelisten. Der Engel über Matthäus erscheint in edler Flügelgestalt (Taf. 22b). Die Umrisse sind überall kräftig betont. Von den letzten beiden Vollbildern stellt das eine als Sinnbild der Kirche einen Säulenbau, das andere jenen Lebensbrunnen dar, dem die Tiere dürstend nahen.

Auch in den Universitätsbibliotheken zu Würzburg und Erlangen haben sich Evangelienhandschriften der Ada-Gruppe erhalten, die durch die Kraft ihrer Charakterzeichnung und ihres Ausdrucks zu den merkwürdigsten Leistungen der karolingischen Zeit gehören. Für die Weiterentwickelung in Deutschland wurde gerade diese Ada-Gruppe von Bedeutung.

Im Gegensatz zu diesen Büchern der Ada-Handschrift aber, die bei all ihren östlich-hellenistischen Erinnerungen in ihrer Ausführung etwas entschieden Mittelalterliches, ja etwas derb Germanisches zeigen, stehen jene drei karolingischen Prachtevangelien der Schatzkammer zu Wien, des Domschatzes zu Aachen und der Königlichen Bibliothek zu Brüssel, die, früher als Hauptwerke der „Palastschule" bezeichnet, auf entschieden klassischem Boden erwachsen sind. Selbst ihre Maltechnik hat noch so viel Späthellenistisches bewahrt, daß man sie für Werke aus dem Osten herbeigerufener Künstler halten muß. In dem Wiener Buche erscheinen die korinthischen Säulen der Kanonestafeln noch fast antik. Die Evangelistengestalten, die noch mit vollendeter Bildwirkung vor Mauern mit landschaftlichen Ausblicken thronen, sind noch von klassischer Größe der Haltung, der Züge und des Wurfes der Gewänder. Die Modellierung ist noch echte reiche Pinselmalerei, die erst selten und nur im Inneren der Gestalten die Um- oder Inrißzeichnung zu Hilfe nimmt. Ähnlich behandelt sind die Malereien des Aachener Evangelienbuches. Selbst die ionischen Kapitelle und die attischen Basen der glatten bunten Säulen der Kanonestafeln sind hier noch wohlverstanden; und die vier Evangelisten, die hier in großer landschaftlicher Umgebung auf dem Titelblatt vereinigt erscheinen, sind noch ziemlich weich und malerisch behandelt (Taf. 22d). Dem ähnlichen Buche in Brüssel folgen dann noch der Codex aureus aus Kleve in der Königlichen Bibliothek zu Berlin und das Evangeliar von Blois in der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 265), dessen Bilder freilich schon härter umrissen sind.

Sicher auf heute französischem Boden entwickelte sich unter Alkuins eigener Leitung die Schule von Tours, die ebenfalls in klassischen Erinnerungen schwelgte, und sich gleichzeitig wieder mehr der biblischen Erzählung zuwandte. Zu ihren ältesten Werken gehört die Alkuinbibel der Stadtbibliothek zu Bamberg mit ihren in vier Streifen übereinander angeordneten Schöpfungsbildern und ihrer aus Band- und Rankenwerk zusammengesetzten Initialornamentik, die in einem P noch Tierkopfendungen aufweist. Zu den Hauptwerken der Schule von Tours gehört dann die Londoner Alkuinbibel, deren erstes Blatt in vier Abteilungen die Geschichte Adams und Evas erzählt, während ihr Neues Testament den noch bartlosen Heiland in der Himmelsherrlichkeit und eine apokalyptische Vorstellung bringt, gehört aber auch das Evangelienbuch der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 266), das Kaiser Lothar um 840 im Martinskloster zu Tours (nicht Metz) durch den Abt Sigislaus schreiben ließ. Sein Hauptbild zeigt den Kaiser in blauem Ärmelrock und antikem Purpurmantel auf dem goldenen, an der hohen Lehne mit Stoff behängten Throne, hinter dem zwei Krieger hervorblicken. Lothars große, energische Gesichtszüge könnten individuell erscheinen, wenn die beiden Krieger nicht die gleichen Züge trügen wie er. Körper- und Kopfwendungen sind noch gut verstanden, die Hände aber mangel-

Abb. 117. Tierzeichnungen aus dem Psalter der Utrechter Universitätsbibliothek. Nach J. J. Tikkanen, „Die Psalterillustration im Mittelalter" III. (Zu S. 142.)

haft gezeichnet. Die Modellierung der Köpfe mit ziegel- und dunkelroten Schatten ist noch malerisch empfunden. Die Umrisse als solche sind noch nicht betont. Auch der bärtige Christus in der Himmelsherrlichkeit und jeder der vier Evangelisten nehmen ganze Seiten ein. Auf den Kanonestafeln aber tragen korinthisierende Säulen die mit Pflanzen und Vögeln belebten Rundbogen. Auch die Bibel Karls des Kahlen in derselben Sammlung (Nr. 1), die gegen 850 geschrieben ist, gehört zur Schule von Tours, ja dieses schon vom Grafen Bastard herausgegebene Prachtwerk gilt für ihr eigentliches Meisterwerk. In den Anfangsbuchstaben des Textes, in denen Purpurviolett, Seegrün und Gold den Grundakkord bilden, erscheinen das antike Blattwerk, das nordische Flechtwerk und die Tierkopfornamentik in freiestem Bunde. In den Bogen der Kanonestafeln wechseln Rundschlüsse mit Spitzschlüssen; als Säulenbasen sieht man ein paarmal nach uralt-mesopotamischen Mustern ruhende Stiere. Das Widmungsblatt zeigt wieder den thronenden Kaiser, in weitem Kreise von den Mönchen des Martinsklosters umringt, dessen Abt ihm das kostbare Buch überreicht. Auf dem Blatte der Himmelsherrlichkeit erscheint Christus wieder bärtig. Auf spätantikem Boden aber stehen die Bilder aus dem Alten Testament (Taf. 22c) und der Apostelgeschichte. Jugendlich unbärtig erscheint Gottvater als Schöpfer der Menschen. Der Sündenfall und seine Folgen sind eingehend geschildert. In der Auffassung des Nackten, das hier unbefangen zutage tritt, herrschen bei aller Verzeichnung und aller Muskellosigkeit noch deutliche Anklänge an die hellenistische Formensprache. Selbst in den

Bäumen des Hintergrundes sind Stämme und Kronen noch ohne den Übergang zur mittelalterlichen Stilisierung gekennzeichnet. Den gleichen Stil wie die Bibel Karls des Kahlen aber zeigt das Sakramentenbuch aus der Seminarbibliothek zu Autun, das um 845 in Tours geschrieben sein wird. Seine Rundbilder aus der biblischen Geschichte heben sich „im antiken Gemmenstil" mit nur flüchtig hingeworfener Goldzeichnung von blauem Grunde ab.

Dann folgen die Meisterwerke der anerkannten Reimser Schule, namentlich der Reimser Schreibstube der Abtei Hautvillers, die doch auf anderem Boden stehen als jene Werke (S. 138 u. 139), die Swarzenski einer älteren Reimser Schule zuschrieb. Die Lebendigkeit ihrer Figurendarstellungen entspricht einer gewissen Unruhe der zeichnerischen Pinselführung. Das Hauptwerk ist das Evangelienbuch des Bischofs Ebon (817—834) in der Stadtbibliothek zu Epernay. Die Kanonestafeln werden hier nicht von Rundbogenarkaden, sondern von breiten

Abb. 118. Die Verherrlichung Davids vor seinen Feinden nach Psalm 24. Zeichnung aus dem Psalter der Utrechter Universitätsbibliothek. Nach A. Springer, „Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter". (Zu S. 142.)

Giebelhallen umrahmt. Die auf den Giebelecken noch hämmernden Handwerker aber sind dem Alltagsleben mit bewundernswertem Verständnis für die Formen und Bewegungen des menschlichen Körpers nachgebildet. Die größte Wichtigkeit hat die Schreibstube von Hautvillers jedoch für die Kunstgeschichte erlangt, seit wir durch Goldschmidts und Durrieus vergleichende Untersuchungen wissen, daß wir ihr auch den vielbesprochenen Psalter der Utrechter Universitätsbibliothek verdanken, dessen unzählige figurenreiche, äußerst flott, wenngleich nur schwarz auf weiß mit der Feder gezeichnete „Miniaturen" dem Wortlaut des Textes folgen. Im ersten Drittel des 9. Jahrhunderts entstanden, erinnern sie an die freilich leicht mit Farben gefüllten Umrißbilder des griechischen „Chludoff-Psalters" in Moskau (S. 94); doch ordnen sie sich im Gegensatz zu diesen in ganzer Seitenbreite dem Text ein und sind noch leidenschaftlicher bewegt und unmittelbarer beobachtet als sie. Die Utrecht-Psalter-Forschung ist ein Stück kunstgeschichtlichen Schicksals. Während Springer und seine Nachfolger im vollsten Gegensatz zum „byzantinischen Stil" in den lebensvollen, malerisch empfundenen Zeichnungen dieses Buches die Verkörperung einheimisch nordischer und mittelalterlich ursprünglicher Kunstweise sahen, hat die jüngere Forschung nachgewiesen, daß sie auf östlichem, christlich-griechischem Boden erwachsen

sind. Graeven ging so weit, nur die Kopie eines griechischen Vorbildes im Utrecht-Psalter anzuerkennen, wogegen Tikkanen freilich mit Recht wieder die selbständigen Motive betont hat, die das Buch neben den christlich-griechischen enthält, und Swarzenski zu der älteren Ansicht zurückkehrt, daß die natürliche Leidenschaftlichkeit dieser Darstellungen auf angelsächsischen Einfluß zurückzuführen sei. Eher freilich dürfte der Psalter seinerseits, da er sich früher in England befand, auf die englische Kunst eingewirkt haben. Löwen wie die des Utrechter Psalters (Abb. 117) konnte nur ein Künstler des syrischen Ostens darstellen. Jedenfalls zeugt dieser Psalter außerdem von der Unverwüstlichkeit der hellenistisch-altchristlichen Überlieferungen in karolingischer Zeit. Die Wassergottheiten sind noch völlig heidnisch antik gestaltet; in der Illustration des 24. Psalms (Abb. 118) gleicht die unten in der Mitte stehende Frau einer römischen Priesterin. Von großartiger Anschauung aber sind die Visionsbilder erfüllt.

Unter dem Einfluß der Palastschule oder erweiterten Reimser Schule steht dann zunächst die Schule von Metz, der z. B. zwei Evangelienbücher der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 9383 und 9388) und das Evangelienbuch aus Gandersheim auf der Feste Koburg angehören, vor allen Dingen aber das Sakramentarium (Anweisung zur Verwaltung der Sakramente) des Drogo (gest. 855 als Bischof von Metz) in der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 9428). Hier handelt es sich zunächst nur um Rand- und Buchstabenschmuck; aber gerade hier sind den reich mit Blattwerk verzierten Buchstaben zahlreiche Darstellungen aus der Bibel, der Heiligenlegende und dem Gottesdienst in kleinen Figuren und Gruppen geistvoll und lebendig eingefügt. Charakteristisch ist im Drogo-Sakramentar die Himmelfahrt des Heilandes in einem großen B, die Ausgießung des Heiligen Geistes in einem großen O dargestellt. Alles ist in Umrissen vorgezeichnet, meist aber doch mit malerischem Empfinden in tiefer Farbenstimmung wieder zugedeckt.

Unter dem Einfluß derselben Schule entstanden nach 850 ferner im Kloster zu Corbie einige Prachthandschriften für Karl den Kahlen, deren Bildnisse Kemmerich eingehend gewürdigt hat. Wahrscheinlich hier schrieb der Kleriker Liuthard das Psalterbuch des Kaisers (Pariser Nationalbibliothek Nr. 1152), in dem die Darstellung des Tanzes des Königs David, der leichtgeschürzt und lebhaft bewegt in die Saiten greift, durch die Reinheit der Verhältnisse der Gestalten und durch die malerische Haltung der mit Licht und Schatten modellierenden Pinselführung noch ganz wie ein Nachklang der Antike wirkt; und wahrscheinlich hier schrieb für denselben Kaiser derselbe Liuthard mit dem Priester Beringar jenes prachtvolle Evangelienbuch der Münchener Staatsbibliothek (Cim. Nr. 55), das unter dem Namen des Codex aureus von Sankt Emmeram eines Weltrufs genießt. In den reichen Verzierungen dieses Bandes steht immer noch altfränkisches Geriemsel neben römischen und griechischen Akanthusranken. Der Kaiser thront auf dem Widmungsblatte zwischen den Gestalten der Francia und Gotia. Auf dem Bilde der Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten der Offenbarung (Abb. 119) aber erscheinen sogar noch die antiken Personifikationen des Meeres und der Erde. Auch das „Colbert-Evangeliar" und das Evangeliar Karls des Kahlen in der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 324 und 323), in denen sich die „angelsächsischen" Elemente der Reimser Schule hervortun, mögen in Corbie entstanden sein.

Diese Bücher leiten zu der Schule hinüber, die Delisle als franko-sächsische Schule (école franco-saxonne) bezeichnet, während Janitschek sie Saint-Denis zuweisen zu können meinte. Ihr Hauptwerk, außer dem Evangelienbuch von Saint-Vast in der Bibliothek zu Arras, ist das sogenannte Evangeliar Franz' II. in der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 257). Die großen Anfangsbuchstaben machen mit ihrer Betonung des Bandgeflechts einen nordischen

Eindruck. Von den Evangelisten ist nur Johannes als Greis dargestellt. Das Kreuzigungsbild zeigt kräftig modellierte Henkerköpfe neben dem jugendlichen Haupte des Erlösers.

Bis in die frühkarolingische Zeit läßt sich auch die Salzburger Buchmalerei zurückverfolgen. Besonders deutlich tritt hier in dem um 767 von dem Angelsachsen Cutbrecht auf deutschem Boden geschriebenen Evangeliar der Wiener Hofbibliothek der angelsächsische Charakter zutage. Festländische und angelsächsische Züge mischen sich in dem als Codex millenarius bekannten Evangelienbuch des Stiftes Kremsmünster. In den späteren karolingischen Büchern Salzburgs, wie den Predigten des Johannes Chrysostomos in der Wiener Hofbibliothek, tritt dann schon in den Schriftformen der Einfluß der Schule von Tours hervor.

Abb. 119. Die Anbetung des Lammes durch die vierundzwanzig Ältesten. Aus dem Codex aureus von Sankt Emmeram in der Münchener Staatsbibliothek. Nach Photographie von Riehn und Tietze in München.

Die Handschriftenschule von Sankt Gallen lenkte von ihren anglo-irischen und merowingischen Anfängen um 820 ins karolingische Fahrwasser ein und beherrschte dann bis 920 ein Jahrhundert lang mit ihrer eigenartigen Ausstattung der großen, mit der Feder gezeichneten Anfangsbuchstaben die ganze süddeutsche Malerei. Der geschlossene oder in Bandgeflecht aufgelöste Körper der Buchstaben wird von Pflanzenranken mit Blütenenden und von Tieren, wie Vögeln und Fischen, umspielt. Die Zeichnung wird mit zunehmender Farbigkeit ausgeführt, um schließlich ganz zum Gold überzugehen. Die wenigen derben figürlichen Zutaten der älteren Bücher, wie der Paulus der Handschrift der Stuttgarter Hofbibliothek (II, 54), erinnern an den Zeichenstil der Ada-Handschriften. Fest und kräftig, „in langen geschmeidigen Zügen hingesetzt", erscheinen die 45 Federzeichnungen der Aratus-Handschrift der Sankt Gallener Stiftsbibliothek (Cod. 902). Der ersten großen Blütezeit der Sankt Gallener Buchkunst unter dem Abt Grimalt (841—872) gehört der von Folchard geschriebene prächtige Psalter derselben Bibliothek an, den Landsberger eingehend untersucht hat. Hauptsächlich glänzt er durch seine reiche, aus Flecht- und Bandwerk zusammengesetzte, goldig schimmernde Initialornamentik. Unter seinen spärlichen Bildern zeigen „David als Psalmendichter" und „Die Überführung der Bundeslade" eine andere, derber zeichnerische Hand als die Brustbilder der Apostel, die noch altchristliche Erinnerungen bewahren. Das Sankt Gallener Hauptwerk des halben Jahrhunderts von 872—920 aber ist das mit Goldbuchstaben

geschriebene Psalterium aureum der Sankt Gallener Stiftsbibliothek. Schon von Rahn herausgegeben und gründlich bearbeitet, gehört dieses Psalterbuch zu den meistgenannten und köstlichsten Prachtwerken vom Ende des 9. Jahrhunderts. Dem Blatt- und Flechtwerk seiner Buchstabenverzierungen gesellen sich schwungvolle Tierkopfendungen; seltener mischt sich Figürliches hinein. Die eigentlichen Figurenbilder aber zeigen einen Fortschritt in der Verselbständigung des künstlerischen Empfindens. Sechzehn Bilder schildern das Leben Davids. Die rötlichen Umrisse sind nur leicht mit lebhaften, manchmal unnatürlichen Farben ausgefüllt. Aber die Kampfszenen sind bei allen Verrenkungen und Verzeichnungen eigenartig und lebenskräftig wiedergegeben. Welcher Abstand dieses Werk von der antikischen Art der Bibel Karls des Kahlen trennt, beweisen schon die Bäume, die in dem gegen 850 in Tours geschriebenen Werke noch natürlich im Sinne der antiken Wandmalerei dargestellt sind, während sie bei unserem eben ein halbes Jahrhundert später in Sankt Gallen geschriebenen Psalter nur aus stilisierten Stämmen mit stengelartig gebogenen kahlen Zweigen bestehen, an deren Spitzen einzelne große stilisierte Blätter das Baumlaub andeuten. Hier ist entschieden ein Übergang ins hohe Mittelalter wahrzunehmen. E. A. Brinckmann unterscheidet nach ihrer stilisierten Gestaltung namentlich Pilzbäume, Lanzettbäume, Kegel-, Kugel- und Rankenbäume. An die Stelle des Naturbildes tritt das Sinnbild. Beachtenswert zur Beurteilung der karolingischen Buchmalerei bleibt es, daß die Meisternamen der den nordfranzösischen Klöstern zugeschriebenen karolingischen Handschriften so gut germanisch klingen wie die der auf deutschem Boden entstandenen Bücher. Gottschalk (Godescalc), Leuthard und Ingobert tragen so gute deutsche Namen wie jener Volkhart (Folchard) von Sankt Gallen.

Mit besonderer Deutlichkeit tritt die Art, wie Bilderfolgen, die bereits im 4. oder 5. christlichen Jahrhundert geprägt worden waren, sich in den verschiedensten örtlich-selbständigen Abwandlungen vom karolingischen zum ottonischen Zeitalter hinüberretteten und weiterbildeten, in den von R. Stettiner mit größter Sorgfalt untersuchten Prudentius-Handschriften hervor. Es handelt sich um die Handschriften der „Psychomachia", des „bekanntesten Werkes des beliebtesten Dichters altchristlicher Zeit", das eine anschauliche, sinnbildliche Darstellung des Kampfes zwischen Tugenden und Lastern enthält. Sinnbildliche Gestalten sind wohl selten mit solcher Kraft und solchem Leben in Handlung versetzt worden wie in den Bilderfolgen der Handschriften dieses Gedichtes. Die meisten von ihnen gehören der späteren karolingisch-ottonischen Zeit an. Die älteste, die in der Stadtbibliothek zu Bern liegt, ist noch in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts in Sankt Gallen entstanden. Daß alle auf ein gleiches Urbild zurückgehen, ist leicht ersichtlich, aber bei näherem Zusehen erkennt man auch, daß verschiedene Handschriftengruppen im Verständnis oder Mißverständnis, in der Bewahrung oder Abwandlung der ursprünglichen Gestaltung der Bildmotive innerlich zusammengehören. Die Bilder einer in Paris (Nationalbibliothek Nr. 8318), London, Leiden (Cod. Vossiani) und Cambridge vertretenen Gruppe schließen sich offenbar an ein Vorbild an, das dem altchristlichen Urbild noch nahe stand, während den Bildern einer anderen Gruppe, zu der z. B. die Brüsseler, Berner, Sankt Gallener, aber auch andere Handschriften in Paris (Nationalbibliothek Nr. 8085) und Leiden (Cod. Burmanni) gehören, offenbar ein in karolingischer Zeit umgeprägtes Vorbild zugrunde lag.

Die Übergangszeit von der Herrschaft der Karolinger zur Herrschaft der Ottonen, deren Verzierungsarten Swarzenski besonders in der Reichenauer Schule nachgegangen ist, war im ganzen kunstarm. Erst nachdem Otto der Große (962) die Kaiserwürde erneuert hatte und

ein idealer Schimmer das „Heilige Römische Reich Deutscher Nation" umstrahlte, erwachte, wie alle Kunst, so auch die Buchmalerei gerade in Deutschland zu neuem Leben; und die künstlerische Saat, die unter Otto I. ausgestreut worden war, trug unter Otto II., Otto III., Heinrich II. und ihren nächsten Nachfolgern reichliche Früchte, die auch auf diesem Gebiete erst um die Mitte des 11. Jahrhunderts verdorrten.

Gerade die Buchmalerei dieser Zeit wirkt in manchen Beziehungen wie eine Weiterbildung der karolingischen Kunst, mit der sie den rückwärts gewandten Blick teilt; gerade in ihr erkennt man aber auch manche neue Züge, die der ottonischen Kunst ihr eigenes Antlitz verleihen. Das Band- und Riemenwerk geht immer entschiedener in Blatt- und Rankenwerk über, neben dem der Mäander immer noch eine Rolle spielt. Die Gründe hinter den figürlichen Darstellungen schließen sich nach dem Vorbilde gewebter Stoffe zu reichen farbigen Teppichmustern zusammen oder verwandeln sich nach dem Vorgang byzantinischer Miniaturen- und Mosaikengründe in schimmernde Goldflächen. Die tiefen, satten Farben werden heller und heiterer. Die Gestalten werden schlanker und zierlicher, ihre Gewandung wird schlichter und ruhiger. Noch immer aber herrscht die Umrißlinie nur in einigen Schulen und Richtungen, neben denen immer noch eine malerisch verschmelzende Modellierung mit Deckfarben in Übung ist. Manchmal scheint es sogar, als habe die „ottonische Renaissance" mit Umgehung der karolingischen Zeit an die altchristlichen Vorbilder selbst wieder angeknüpft. Ein selbständiges Stilgefühl regt sich. Die Freude an erzählenden Darstellungen nimmt zu.

Abb. 120. Der Evangelist Johannes. Aus dem Codex Egberti, in der Stadtbibliothek zu Trier. Nach F. X. Kraus, „Die Miniaturen des Codex Egberti". (Zu S. 146.)

Im Übergang von der Ada-Gruppe der karolingischen Kunst zur ottonischen Kunst stehen einige Bilderhandschriften, in denen man eine ältere Reichenauer Schule erkannt hat. Zu ihnen gehören das von Ochelhäuser veröffentlichte Petershausener Sakramentar in der Heidelberger Universitätsbibliothek, das gleichzeitige und stilgleiche Evangelienbuch des Erzbischofs Gero von Köln (969—976) in der Großherzoglichen Bibliothek zu Darmstadt und das Hornbacher Sakramentar im Kollegiatstift zu Solothurn. Da dieses die Künstlerbezeichnung Eburnant trägt, faßt man diese Handschriften als „Eburnant-Gruppe" zusammen.

Von den Büchern der ottonischen Blütezeit aber seien zunächst fünf Prachtwerke verschiedener Richtungen hervorgehoben, von denen aus sich die Entwickelung weiter verfolgen läßt. An ihre Spitze stellen wir den berühmten, von Kraus veröffentlichten Codex Egberti, die für den kunstsinnigen Erzbischof Egbert von Trier (977—993) von den Mönchen Kerald und Heribert im Kloster der Reichenau geschriebene Evangelienhandschrift der Stadtbibliothek zu Trier. Er leitet also die Blütezeit der Reichenauer Schule ein. Die Widmungsseiten, auf deren zweiter der thronende Erzbischof das kostbare Buch aus den Händen der beiden Mönche empfängt, zeigen einen satten Purpurgrund, eingefaßt von breiten Rändern, in denen sich, mit

dunklerem Purpur und Gold hineingemalt, ein abenteuerliches Tiergeschlinge entfaltet. Die Gesamtwirkung ist von vornehmster Pracht. Die vier Evangelistenblätter sind hinter den heiligen Gestalten mit Purpurteppichmustern gefüllt (Abb. 120). Die durchweg greisen, großzügigen, weißbärtigen Evangelisten sitzen in verschiedenen Stellungen feierlich neben ihren Pulten. Der Text enthält einige prächtige Anfangsbuchstaben, an denen das alte Geriemsel in Pflanzenstengel-Verschlingungen mit Dreiblatt-, Vierblatt- und Pfeilblattendungen übergegangen ist. Die 51 einfach eingefaßten Bilder aus dem Neuen Testamente, die manchmal mehrere Vorgänge in derselben Umrahmung darstellen, zeigen noch keinen Goldgrund, sondern in der Regel einen braunen Erdenstreifen unter blauem Himmel, der nach unten abgetönt ist, was man in anderen Fällen mißverständlich in einen Dreistreifen-Hintergrund (vgl. S. 134) übersetzte. Das Landschaftliche und Bauliche wird ohne Zusammenhang durch einzelne Gebäude oder stilisierte Bäume angedeutet. Die Wasserwogen sind nicht schematisiert. Die Geschichten sind einfach, ruhig und verständlich, mit offensichtlicher „Lust zu fabulieren", erzählt, die Gestalten feierlicher als bisher abgemessen und bewegt. Das neue Stilgefühl, das von der Naturnähe absieht, macht sich geltend. Der Heiland erscheint durchweg jugendlich und bartlos; am Kreuze ist er (Abb. 121) immer noch lebend mit offenen Augen, immer noch mit der langen Ärmeltunika bekleidet; und immer noch, wie in dieser ganzen Zeit, ist jeder seiner beiden nebeneinandergestellten Füße von einem Nagel durchbohrt. Alle Einzelgestalten sind mehr gemalt als gezeichnet; und eine feine, lichte Farbenstimmung ist über alle Blätter ausgegossen.

Abb. 121. Die Kreuzigung Christi. Aus dem Codex Egberti, in der Stadtbibliothek zu Trier. Nach F. X. Kraus a. a. O.

Auf etwas anderem Boden steht das Evangelienbuch Ottos II. in der Nationalbibliothek zu Paris (Nr. 8851). In seiner Ornamentik spielen Mäander und Akanthusranken noch unverfälscht eine Rolle. Auf der zweiten Seite des ersten Blattes thront der bartlose Christus mit ernstem Ausdruck in dem mandelförmigen Heiligenschein vor goldenem Grunde, der in diesem Bande nur hier auftritt und hier als Himmelsgoldlicht gedeutet wird. Die Evangelistenseiten zeigen den alten weißbärtigen Matthäus neben einem Purpurvorhang auf grünem Grunde, den grauen, kahlköpfigen Markus auf gelbem Grunde in roter Halle, den ebenfalls alt dargestellten Lukas auf grünem Grunde vor violettem Vorhang. Nur Johannes, der vor grünem Vorhang auf hellblauem Grunde thront, ist jugendlich im Schmucke brauner Locken dargestellt, während er allein z. B. im karolingischen „Evangeliar Franz' II." (S. 142) derselben Sammlung (Nr. 257) als Greis erscheint. Die Gestalten des Evangelienbuches Ottos II. sind etwas lang für ihre Köpfe, aber gut gezeichnet und innerhalb der mit Deckfarben gefüllten Umrisse ohne starke Betonung von Licht und Schatten noch ziemlich malerisch durchmodelliert.

Zu den reichsten Werken der Zeit gehört dann die mit goldenen Lettern geschriebene, aus Echternach stammende Evangelienhandschrift des Gothaer Museums: der Codex aureus Epternacensis, dessen Deckelinschrift auf die Zeit der Reichsverweſung durch die Witwe Ottos II., die Kaiserin Theophanu (983—991), hinweist. Merkwürdig sind hier die ganz mit Stoffmustern bedeckten Vorsatzblätter; wichtig die zahlreichen Bibelbilder, von denen die dem Matthäusevangelium beigegebenen die Jugend, die im Markusevangelium die Wunder, die bei Lukas die Gleichnisse und die bei Johannes die Leiden des Heilandes veranschaulichen. Die lebendigen Figürchen an den Kanonesbogen setzen die Überlieferung karolingischer Evangelienbücher fort; schon die jugendliche Gestalt des Heilandes auf der Tafel der himmlischen Herrlichkeit aber bezeugt den abendländischen Grundcharakter der Handschrift.

Abb. 122. Kaiser Heinrich II. mit den Heiligen Ulrich und Emmeram. Aus dem Sakramentarium Heinrichs II. in der Münchener Staatsbibliothek. Nach Photographie von Riehn und Tietze in München. (Zu S. 148.)

Sicher nicht der Zeit Ottos I. gehört unseres Erachtens das von Luthar verfertigte, von Beissel herausgegebene prächtige Evangelienbuch des Aachener Domschatzes an, das ebenfalls einem Kaiser Otto gewidmet ist. In der himmlischen Herrlichkeit thront hier der jugendliche Kaiser selbst, der, wie auch Kemmerich zugibt, schon seiner Jugendlichkeit wegen am besten als Otto III. gedeutet wird. Vergleicht man die schlanken, willkürlich gegliederten Säulen der Kanonestafeln und Bildeinfassungen mit denen des karolingischen Evangeliars desselben Domschatzes, so ist es etwa, als werde man aus der Welt des ersten und zweiten in die des dritten und vierten Stils pompejanischer Architekturmalerei (Bd. 1, S. 454, 462, 492) versetzt. Die Evangelisten wie die Bibelbilder heben sich hier bereits vom Goldgrund ab. Die Wellen auf der Darstellung des Seesturmes sind schematisch als Wellenspiralen gebildet. In der Behandlung aber treten die dunklen Umrisse als solche nur im Inneren hervor: „der Kontur scheidet nur, er umzieht nicht", sagt Vöge treffend. Im ganzen ist die Pinselführung zwar schon ziemlich flach, vertreibt die Farben aber noch weich und malerisch.

Wieder auf anderem Boden steht das von Swarzenski eingehend behandelte Sakramentenbuch Heinrichs II. in der Münchener Staatsbibliothek (Clm. 60), das uns, zwischen 1002 und 1014 entstanden, schon über die Jahrtausendwende herabführt. Daß es regensburgischen Ursprungs ist, ist zweifellos. Werden die zum Heiland in der Mandorla emporgestreckten Arme des bärtigen Kaisers auf einem der Widmungsbilder (Abb. 122) doch von den Heiligen Ulrich und Emmeram gehalten, während das andere Widmungsblatt als Nachbildung des gleichen Blattes jenes Codex aureus (S. 142) erscheint, der sich damals eben im Emmeramskloster zu Regensburg befand. Außer den Kaiserblättern sind besondere Bildblätter dem hl. Gregor, dem Lamm Gottes mit den Zeichen der Evangelisten, der Kreuzigung und den Marien am Grabe des Heilandes gewidmet. Alle diese Bilder zeigen einen reichgemusterten Grund, wie ihn das ältere, um 990 geschriebene „Regelbuch von Niedermünster" in der Bamberger Bibliothek bereits zur regensburgischen Besonderheit ausgebildet hatte. „An die Stelle des Raumes", sagt Swarzenski, „ist hier die prachtvoll geschmückte Seite des Buches als der eigentliche Ort der Darstellung getreten." Der Buchstil als solcher wird also betont. Dabei verraten die meisten Bilder dieses hervorragenden Werkes in ihren kleinen, runden Köpfen und zierlichen Händen und Füßen, ihren scharfen, schmalen Nasen und großen, ovalen Augen, ihrer malerisch weichen, mit grünlichem Schatten arbeitenden Fleischmodellierung wirklich den stärksten byzantinischen Einfluß, den wir bisher im Norden nachweisen konnten. Es ist das einzige Denkmal eines offensichtlichen, wahrscheinlich durch Montecassino (S. 43) vermittelten byzantinisch-italienischen Einflusses in der deutschen Kunst des frühen 11. Jahrhunderts.

Abb. 123. Kaiser Otto III. mit zwei Bischöfen und zwei Kriegern. Aus dem Evangeliar Ottos III. (Clm. 58) der Münchener Staatsbibliothek. Nach L. v. Kobell, „Kunstvolle Miniaturen und Initialen aus Handschriften des 4. bis 16. Jahrhunderts".

An jedes der genannten fünf Hauptwerke der ottonischen Buchmalerei nun reihen sich andere, gleichartige, vielfach auch gleichwertige an. Die Gruppen werden zu Schulen, die stilistisch und örtlich zu umschreiben, jüngere Kunstforscher an der Arbeit sind. An den Codex Egberti (S. 145), der beglaubigtermaßen auf der Reichenau entstanden ist, schließt sich, wie Vöge nachgewiesen, als nächster Verwandter ein Lektionar (liturgisches Vorlesebuch) der Königlichen Bibliothek zu Berlin mit den Bildern des Einzuges Christi in Jerusalem, der Frauen am Grabe, der Himmelfahrt des Heilandes und der Ausgießung des Heiligen Geistes an.

Auch die weiteren Werke dieser Reichenauer Schule haben sich erst durch Vöges Untersuchungen zusammengefunden. Man nennt sie daher auch die Vögesche Schule, die er selbst anfangs geneigt war, nach Köln zu verlegen, dann nach Trier verlegte, bis Haseloff und Swarzenski nachwiesen, daß sie ein jüngerer Zweig der Reichenauer Schule gewesen. Die Liuthar-Schule aber nennt man sie, weil sie an jenes Prachtwerk Liuthars (S. 147) im Dom zu Aachen anknüpft. Ihr zweites Hauptwerk ist das berühmte Evangeliar Ottos III. (nach anderen irrtümlich

Heinrichs II.) in der Münchener Staatsbibliothek (Cim. 58; Abb. 123), das Leidinger veröffentlicht hat. Sicher steht es stark unter dem Einfluß jenes Aachener Buches, erscheint aber in einigen Bildern, wie in der Herstellung des Aussätzigen, der Heilung des Besessenen und der Auferweckung des Jünglings von Nain, den Reichenauer Wandbildern aufs engste verwandt. Auch hat es dem Codex Egberti eine Reihe von Kompositionen entlehnt, ist bei alledem aber mit prächtigen Eigenzügen ausgestattet. In den leidenschaftlich erregten Evangelistenbildern sieht Hieber die deutsche Art Grünewalds, des großen Malers des 16. Jahrhunderts, voraus (Abb. 124). Nahe verwandt ist das Evangeliarium (Perikopenbuch) Heinrichs II. in der Münchener Bibliothek (Cim. 57), das ebenfalls von Leidinger herausgegeben worden. Alles in allem zählt Merton an 30 Handschriften, deren Bilder dieser temperamentvollen jüngeren Reichenauer Schule zuzuschreiben sind.

Abb. 124. Der Evangelist Lukas im Evangeliar Ottos III., in der Staatsbibliothek zu München. Nach G. Leidinger, „Miniaturen aus Handschriften der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München".

Scharf von den Schöpfungen dieser Schule, die innerhalb zeichnerischer Umrisse noch malerisch mit Deckfarben arbeitet, unterscheidet sich eine durch ihren rein zeichnerischen Stil gekennzeichnete Handschriften-Gruppe, an deren Spitze der zwischen 984 und 993 von Ruodprecht gearbeitete, 1901 von Sauerland und Haseloff herausgegebene Psalter des Erzbischofs Egbert von Trier in der Stadtbibliothek zu Cividale steht. In den Büchern dieser „Ruodprecht-Gruppe" wird Christus im Gegensatz zu denen der Liuthar-Gruppe bärtig dargestellt. Im übrigen erinnern auch ihre Kompositionen an die des Egbert-Kodex. Möglicherweise ist der Sitz dieser Schule, die Merton noch in einigen anderen Handschriften wiedererkennt, Sankt Blasien, das hochgelegene Kloster im Schwarzwald, gewesen.

Sicher aber bleibt die Schreibstube von Sankt Gallen, die zwischen 820 und 920 die Führung im alemannischen Südwestdeutschland behauptet hatte (S. 143), auch in der ottonischen Zeit noch eine Kunststätte von tüchtiger Eigenart, die sich namentlich in den nur mit Federzeichnungen geschmückten Bänden, wie den Paulusbriefen der Sankt Gallener Stiftsbibliothek und der freilich in einer anderen Schreibstube vollendeten Makkabäerhandschrift der Leidener Universitätsbibliothek, ausspricht. Mehr unter Reichenauer Einfluß stehen die Sankt Gallener Handschriften dieser Zeit, deren Umrißzeichnungen, wie z. B. „das Abendmahl und die Fußwaschung" im Antiphonar des Einsiedlers Harther (986—1012) in der Stiftsbibliothek zu Sankt Gallen, mit Farben ausgefüllt sind.

Das Pariser Evangeliar (Nationalbibliothek Nr. 8851), das aus Trier zu stammen scheint (S. 146), hängt stilistisch mit dem Meister eines nur in einigen Blättern der Trierer Stadtbibliothek und einem dazugehörigen köstlichen Blatte der Sammlung zu Chantilly (die vier Nationen huldigen Otto III.) erhaltenen Registrum Gregorii zusammen, das in der Tat als

Kern einer wirklichen Trierer Schule angesehen werden kann. Doch sind die Grenzen zwischen der Trierer und der benachbarten Echternacher Schule noch streitig. Daß das schöne Einzelblatt in Chantilly nicht Otto II., sondern Otto III. darstellt, hat Kemmerich dargetan, der in ihm die höchste Blüte der frühmittelalterlichen Bildnismalerei sieht.

Daß der erwähnte, von Lamprecht beschriebene Codex aureus Epternacensis des Gothaer Museums (S. 147) auch in Echternach entstanden sei und somit als Grundlage unserer Kenntnis der Echternacher Buchmalerei zu gelten habe, wird von den meisten Forschern zugegeben. Von den prächtigsten ferneren Werken der zuerst von Vöge zusammengestellten Echternacher Schule wären dann noch das Evangelienbuch Heinrichs III. in der Bremer Stadtbibliothek, der Codex aureus im Eskorial und ein Evangelienbuch der königlichen Bibliothek zu Brüssel (Nr. 9428) zu nennen.

Zur Regensburger Schule der ottonischen Blütezeit aber gehören, außer dem schon erwähnten Meßbuch Heinrichs II. (S. 148) noch das Evangelienbuch der Äbtissin Uta von Niedermünster (Münchener Staatsbibliothek, Cim. 54), das zwischen 1002 und 1025 entstanden sein muß, und ein Evangelienbuch Heinrichs II., das in der Vatikanischen Bibliothek zu Rom liegt. Das Evangelium der Uta gehört gerade durch die hervorragend stilvolle Anordnung und die überaus glänzende Ausstattung seiner Bildseiten zu den am meisten buchmäßig verzierten Prachtbüchern jener Zeit.

Von der Regensburger Schule hat auch die Hildesheimer Schreibstube, die unter dem Einflusse des kunstberühmten Bischofs Bernward stand, wenigstens teilweise ihre Anregung erhalten. Neue Forschungen über diese Schule hat nach Beissel und nach Swarzenski namentlich Josten angestellt. Irrtümlich wurde früher der Hildesheimer Diakon Guntbald, der sich nachweislich in Regensburg aufgehalten hatte, als Hauptmaler der Hildesheimer Schule angesehen. Er nennt sich in dem Evangelienbuch von 1011 und im Meßbuch von 1014 im Domschatz von Hildesheim nur als Schreiber, nicht als Maler; und die Bilder der beiden Bücher sind auch von verschiedenen Händen nach verschiedenen Vorlagen ausgeführt. Übrigens erscheinen die klassischen, von der karolingischen Kunst übernommenen Palmetten- und Akanthusverzierungen dieser Bücher noch klassischer als ähnliche in süddeutschen Werken. Älter als diese beiden Bücher ist das von Beissel veröffentlichte Evangeliar des Hildesheimer Domschatzes, das am reichsten mit Figurenbildern ausgestattet ist. Josten stellt fest, daß nur seine Anfangsbuchstaben und seine Schriftzüge Regensburger Art verraten, während seine Bilder wahrscheinlich von einem aus Sankt Gallen nach Hildesheim gezogenen Meister herrühren. Einige von ihnen zeigen aber auch eine auffallende Übereinstimmung mit den unter Bernwards Leitung entstandenen Reliefbildern an den ehernen Türen des Domes (S. 160). In den späteren Hildesheimer Bilderhandschriften vereinigten sich Sankt Gallener und Regensburger Einwirkungen zu einem neuen Gesamteindruck.

Teilweise von der Regensburger Schule beeinflußt ist auch die Salzburger Schule dieser Zeit, die sich nach fast zweihundertjähriger Dürre um 987 unter dem Erzbischof Friedrich zusehens erholte. Der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts gehört das Evangeliar aus Michaelsbeuren in der Münchener Staatsbibliothek an, in dem sich nach Swarzenski die ersten Reichenauer Einflüsse melden, die erst das nach 1050 entstandene prachtvolle Evangeliar der Salzburger Stiftsbibliothek Sankt Peter völlig beherrschen. Regensburgisch-byzantinischer Einfluß tritt zunächst in einigen Bildern des Salzburger Perikopenbuches der Münchener Staatsbibliothek (Cim. 179) hervor, deren Meister offenbar in Regensburg gelernt hatte. Am deutlichsten

aber spricht diese byzantinisch-regensburgische Art sich in dem Perikopenbuch des Kustos Bertolt in der Stiftsbibliothek Sankt Peter und in Evangelienbüchern der Stiftsbibliothek Admont und der Universitätsbibliothek zu Graz aus. Um die Mitte des 11. Jahrhunderts vollzog sich dann der Ausgleich der regensburgischen mit der südwestdeutschen Richtung, der der späteren Salzburger Malerei ihr besonderes Gesicht verlieh.

Mit der Fuldaer Schule haben sich neuerdings namentlich E. H. Zimmermann und Richter und Schönfelder beschäftigt. Die wichtigsten Bilderhandschriften, die mit Sicherheit auf die Fuldaer Schreibstube zurückgeführt werden können, sind die Sakramentare der Göttinger Universitätsbibliothek und der Königlichen Bibliothek zu Bamberg, denen aus stilistischen Gründen namentlich ein Sakramentarium der Bibliothek zu Udine und das als Codex Wittechindeus bekannte Evangeliar der Berliner Bibliothek angereiht werden können. Rückschließend hat Zimmermann danach auch ältere Handschriften für die Fuldaer Schreibstube in Anspruch genommen, die sich anfangs im Anschluß an die christliche Antike, dann unter dem Einfluß der Schule von Tours, später unter dem der Ada-Gruppe entwickelte, um sich im ottonischen Zeitalter, wie schon in dem Göttinger Sakramentar, an der Auflösung der kräftigen karolingischen Formen- und Farbensprache zu beteiligen.

Eine besondere, schon durchweg mit Goldgründen arbeitende Schule von Tegernsee, in der der Abt Ellinger (1017—26 und 1031—41) als Hauptmeister erscheint, leitet ebenfalls bereits zur Mitte des 11. Jahrhunderts hinab. Daß der Verfall in Frankreich noch früher eingetreten war als in Deutschland, zeigen die trübkolorierten Bilder des Kommentars zum Ezechiel in Paris (Nationalbibliothek Nr. 12302), eines vom Abte Hildrich zwischen 989 und 1010 in Saint-Germain-d'Auxerre geschriebenen Buches. Um 1050 aber macht sich überall ein sichtbarer Verfall breit, aus dem die Malerei, die bis dahin vom Erbe der Antike gezehrt hatte, sich erst allmählich in neuer Gestalt wieder erhob.

Was wir von anderen Zweigen der angewandten Malerei wissen, wie von der Weberei, die z. B. um 985 in Saumur Teppiche mit orientalischen Tiermustern herstellte, und von der Glasmalerei, deren Anfänge in Frankreich wie in Tegernsee schon um die Jahrtausendwende hervortraten, beschränkt sich auf die schriftliche Überlieferung, die uns kein völlig klares Bild hinterläßt. Die erhaltenen Werke der Buchmalerei genügen aber auch, uns von dem Zustande und den Wandlungen der Malerei des karolingischen und ottonischen Zeitalters eine Vorstellung zu geben. Durch den Schleier der nordischen Eigenart, die in manchen unwillkürlichen Zügen schon jetzt unverkennbar ist, schimmert immer noch deutlich das alte, abgelebte, hier und da byzantinisch aufgeputzte Antlitz der hellenistisch-römischen Kunst hindurch.

C. Die Bildnerei.

Die Abhängigkeit der karolingisch-ottonischen von der morgen- und abendländischen Kunst der altchristlichen Zeit zeigt sich auch in dem Verhalten der Bildhauerei dieses Zeitraumes, die immer noch, wie die altchristliche, im wesentlichen Klein- und Reliefkunst ist. Zwar hatte Karl der Große das überlebensgroße vergoldete eherne Reiterstandbild des alten Theoderich (S. 71) von Ravenna nach Aachen versetzt, aber das nordische Volk hatte noch kein Verständnis für ein Vorbild dieser Art. Das einzige erhaltene eherne Reiterbild, das dieser Zeit angehört, ist kaum schuhhoch und schließt sich in seiner zwar wohlverstandenen, aber steifen und zugleich ungelenk weichen Formensprache eher an die Spätwerke der römischen Provinzialkunst als an das mächtige, bewegte Vorbild von Ravenna an. Es ist das vielbesprochene kleine karolingische

Reiterstandbild im Musée Carnavalet zu Paris. Wir bleiben seiner Formensprache nach dabei, es mit Clemen der karolingischen Zeit zu lassen, anstatt es mit Wolfram, der manche Gründe gegen seinen karolingischen Ursprung geltend gemacht hat, dem 16. Jahrhundert zuzuschreiben. Schon die karolingische Tracht des Reiters hätte ein Künstler des 16. Jahrhunderts nicht nachzumachen verstanden; und die antiken Nachklänge in der Behandlung des Pferdes und des Kaisermantels sind noch nicht durch die gotische Anschauung hindurchgegangen. Daß das in schöner Geschlossenheit hingesetzte kleine Denkmal gerade Karl den Großen darstelle, wie angenommen wird, ist freilich nicht nachweisbar. Kemmerich hält es für wahrscheinlich, daß es dessen Enkel, Karl den Kahlen, wiedergebe. Der gekrönte Herrscher (Abb. 125) hält die Weltkugel (den späteren „Reichsapfel") auf der Linken, das (allerdings ergänzte) Schwert in der Rechten. Auf die übrigen Metallarbeiten dieser Zeit kommen wir zurück.

Die karolingische Steinplastik hat nur wenig hervorragende Werke aufzuweisen, doch knüpfen, wie Clemen dargetan hat, frühe Halbfiguren des segnenden Heilandes im Trierer Dommuseum und im Provinzialmuseum zu Bonn so unmittelbar an spätrömische Grabsteine mit Halbfiguren Verstorbener an, daß der allmähliche Übergang aus der spätrömischen Kunst in die karolingische oder frühromanische sich hier und da auch in der Steinplastik deutlich verfolgen läßt. Formlos erscheint die Heiligengestalt des 7. Jahrhunderts auf einer Platte aus der Peterskirche im Museum zu Metz; derb wirkt die hockende nackte Menschengestalt zwischen aufgerichteten Tieren an einem Kapitell der Krypta Saint-Aignan zu Orléans, auf deren karolingischem Ursprung de Lasteyrie besteht. Daß Figurenkapitelle der karolingischen Zeit nicht unbekannt waren, zeigen ja schon die gemalten Kapitelle einer der Kanonestafeln des Evangeliars von Soissons in der Pariser Nationalbibliothek (S. 137). Aber selten genug sind auf französischem wie auf deutschem Boden die Beweisstücke bildnerischen Schaffens aus dieser Zeit. Einsam, ein Sendbote vom britischen Gestade, ragt das Hochkreuz von Grisy unfern der Küste des Departements Calvados im Norden Frankreichs. Wie ein dumpfer Nachklang der Antike wirkt das große Relief eines Flügelpferdes, das hinter einem wilden Tier herspringt, auf einer Ingelheimer Platte, die wahrscheinlich dem Palastbau Ludwigs des Frommen angehörte. Nordisch empfunden sind die Wasservögel, die Fische in ihren langen Schnäbeln halten, auf einer Platte im Portal der katholischen Kirche bei Sauer-Schwabenheim in Rheinhessen; und die ottonische Periode hat diesen Steinreliefs kaum etwas Nennenswertes, sicher nichts Reiferes an die Seite zu setzen.

Die Holzbildnerei dagegen, die während dieses ganzen Zeitraumes geübt wurde, schon um das Schnitzwerk an den noch zahlreichen Holzkirchen herzustellen, hat aus karolingischer Zeit keine bemerkenswerten Werke hinterlassen, während wohl noch dem Ende des ottonischen Zeitalters der merkwürdige, überlebensgroße hölzerne Gekreuzigte im Braunschweiger Dom angehört, in dem Döring eine gekreuzigte weibliche Heilige erkennen möchte. Der Gekreuzigte ist auch hier noch lebend dargestellt, auch hier noch mit der Tunika bekleidet, auch hier noch, wie überall in dieser Zeit, an jedem Fuße festgenagelt. Das lange, hagere Antlitz ist bereits von individuellem, wenn auch verzerrtem Leben erfüllt. Bei aller Derbheit ist es ein ergreifendes und bedeutendes Werk.

Weitaus die zahlreichsten erhaltenen plastischen Bildwerke der karolingischen wie der ottonischen Zeit gehören der Kleinkunst der Elfenbeinschnitzerei an. An die Stelle der Schreibtafel-Deckelchen treten jetzt öfter wirkliche Buchdeckel. An Kästen, Dosen und Einzeltafeln aber fehlt es auch jetzt nicht. Die von Westwood, Schaefer, Bode, Molinier, Clemen, Stuhlfauth,

Vöge, Graeven, Swarzenski und Goldschmidt geförderten Bestrebungen, diese in allen Altertumssammlungen und Domschätzen Europas erhaltenen, in Deutschland besonders in den Berliner und Darmstädter Museen gut vertretenen kleinen Kunstwerke ihren Entstehungsorten, Entstehungszeiten und ihrem Entwickelungszusammenhang nach zu ordnen, sind bis jetzt, wie Graeven noch 1900 zugab, in den meisten Fällen nur als „tastende Versuche" zu beurteilen. Charakteristisch für die karolingische Elfenbeinbildnerei sind die Akanthusbänder, charakteristisch die Andeutungen des Erdbodens unter den stehenden Gestalten, charakteristisch aber manchmal auch noch flügellose Engel, die in gleichzeitigen byzantinischen Arbeiten nicht mehr vorkommen. Dargestellt sind alle Gegenstände der Buchmalerei, mit der gerade in ikonographischer Beziehung eine enge Verwandtschaft nachgewiesen werden kann. Rein künstlerisch betrachtet aber gehören diese kleinen Werke zu den im antikisierenden Sinne besten Arbeiten der Zeit. Die Band- und Tierornamentik des Nordens findet keine Zuflucht in ihnen. Dafür fehlt ihnen in der Regel aber auch der Reiz des selbständigen künstlerischen Lebens, der die karolingischen Buchmalereien auszeichnet.

Abb. 125. Reiterstandbild Karls des Großen oder Karls des Kahlen, im Musée Carnavalet zu Paris. Nach J. Neuwirth in Springers „Handbuch der Kunstgeschichte" II, 9. Auflage.

Die Schulen des heutigen Frankreichs hat man auch auf diesem Gebiete von den Schulen des heutigen Deutschlands zu trennen gesucht. Den engsten Anschluß an die alte Überlieferung finden die Werke einer Schule, deren Hauptsitze Clemen nach Tours, Poitiers und Sens verlegte. Bezeichnend für die Höhe der Entwickelung dieser Schule um die Mitte des 9. Jahrhunderts sind zwei Paare von Elfenbeintafeln im Louvre zu Paris. Die älteren von ihnen, die das Urteil Salomos und die Psalmendichtung Davids in reichem Akanthusrande darstellen, schwelgen noch in antiken Erinnerungen, und ihre Figuren sind schlank und fein. Noch länger und schmächtiger aber recken sich die Gestalten des jüngeren Pariser Tafelpaares, das mit biblischen Darstellungen geschmückt ist. Die Entwickelungsrichtung der karolingischen Spätzeit ist damit angedeutet. Selbständiger, zum Teil nordischer erscheinen die Werke einer zweiten Gruppe französisch-karolingischer Elfenbeinschnitzereien, als deren Sitz sich Reims herausgestellt hat. In ihr zeigt die Gewandung mit ihren „gleichseitig aufgerafften" Mantelzipfeln eine größere Unruhe; und als ihre besonderen Kennzeichen nennt Clemen ihre „vorgebeugten, halbgesenkten Köpfe und ihre breiten, flachen Hände mit abgespreiztem Daumen". Als ihre Hauptwerke gelten die beiden Elfenbeindeckel des oben (S. 140) genannten Psalters Karls des Kahlen in der Pariser Nationalbibliothek. Der Vorderdeckel, eine großartige Verbildlichung des 56. Psalms, ist von einem dramatischen Leben erfüllt, das dem der Zeichnungen des Utrechtpsalters (S. 142) gleicht, dem die Bilder geradezu entlehnt erscheinen. Die Komposition ist vielleicht die mächtigste, die uns aus dieser ganzen Zeit erhalten ist. Derselben Schule aber können wir mit Swarzenski z. B. noch eine Tafel mit der Hochzeit zu Kana im Britisch Museum und eine Tafel mit der Himmelfahrt im Großherzoglichen Museum zu Weimar zuschreiben.

Nach Deutschland dürfen wir vielleicht mit Molinier die beiden Buchdeckel des 8. Jahrhunderts im Louvre zu Paris versetzen, die, wie Goldschmidt nachgewiesen hat, zu dem Psalterkodex Nr. 1861 der Wiener Hofbibliothek gehört haben. Ihre vier Felder veranschaulichen

in kurzen, dickköpfigen, von faltenreichen Gewändern umspielten Gestalten die Erfindung der Psalmen durch David und deren Wiederbelebung durch den hl. Hieronymus. Merkwürdig sind die rechteckig geschlossenen Arkaden des Hintergrundes. Den gleichen Stil tragen z. B. ein Täfelchen mit der Kreuzigung im Berliner Museum und eine Elfenbeinplatte der Bodleiana zu Oxford, deren Mittelbild den jungen Heiland, deren zwölf Randfelder seine Jugend und seine Wundertaten vor ebensolchen Rechteckhallen darstellen. Am reifsten aber tritt er uns in zwei offenbar von der gleichen Hand geschnitzten Tafeln entgegen, von denen die eine sich bei Herrn Frank Mac Lean zu Tunbridge Wells, die andere in der Stadtbibliothek zu Frankfurt a. M. befindet. Beide stellen charaktervoll durchgebildete Bischofsgestalten zwischen jüngeren Geistlichen vor steilen Bauten dar. Die Frankfurter Tafel zeigt noch jene „umgekehrte Perspektive", die wir kennen gelernt haben (S. 77 und 81; Abb. 126). Wie dieser Stil sich ins 9. Jahrhundert fortsetzte, aber zeigen nach Goldschmidt die belebten Reliefbilder der beiden Deckel aus dem Kloster Lorsch, die zu einer vatikanischen Handschrift der „Ada-Gruppe" gehören. Die eine dieser Tafeln, die bei der Handschrift im Vatikan geblieben, stellt die drei Könige vor Herodes und ihre Anbetung des Kindes in besonderen Feldern unter dem triumphierenden Heiland dar, die andere, die ins South Kensington-Museum zu London gekommen, zeigt die Verkündigung und die Geburt Christi ebenso unter der in der Herrlichkeit thronenden Maria. Die frühchristlich-antike Grundlage liegt in allen diesen Werken offen zutage.

Abb. 126. Bischof und Geistliche. Karolingische Elfenbeintafel, in der Städtischen Bibliothek zu Frankfurt a. M. Nach M. Kemmerich, „Frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland".

Als ein Hauptstück einer niederrheinischen Schule der karolingischen Zeit feiert Clemen das große Diptychon der Kathedrale von Tournai, dessen eine Seite im Mittelfeld das Lamm Gottes, darüber den Gekreuzigten mit den Verkörperungen der Sonne, des Mondes, der Kirche und der Synagoge darstellt. Dieselbe Richtung zeigen einige Tafeln des Darmstädter Museums, z. B. das Diptychon, dessen eine Seite den jugendlichen Christus, dessen andere Tafel Petrus wiedergibt.

Das Hauptstück der süddeutsch-oberrheinischen Elfenbeinschnitzschule der spät-karolingischen Zeit aber ist der vielbesprochene Einbanddeckel des Tutilo in der Stiftsbibliothek zu Sankt Gallen. Daß von den beiden Tafeln des Diptychons nur die untere, diese aber sicher von Tutilo, dem 912 oder 913 gestorbenen vielkünstigen Mönche von Sankt Gallen, gearbeitet ist, hat Mantuani allen Einwendungen gegenüber durchgefochten. Die obere Tafel, durch deren Stil Tutilo erklärlicherweise beeinflußt worden, ist die ältere. In ihrem oben und unten von prächtigem, antikisierendem Rankenwerk eingefaßten Mittelfelde thront der unbärtige Christus in mandelförmigem Nimbus zwischen stehenden sechsflügeligen Cherubim. Die Gestalten der Sonne und des Mondes als Mann und Frau schweben über ihm; die Gestalten des Meeres und der Erde ruhen unter ihm. Bodenandeutungen fehlen. Die Gestalten sind geschmeidiger als jene der von Tutilo bald nach 900 gefertigten dreistreifigen unteren Tafel (Abb. 127). Ihren oberen Streifen füllt ein antikisierendes Akanthusgewinde ähnlicher, doch nicht gleicher

Art wie jenes der oberen Tafel. Es ist einer Buchmalerei der Sankt Gallener Bibliothek entlehnt. Der Mittelstreifen zeigt Maria mit betend erhobenen Händen zwischen dienenden Flügelengeln, während auf dem unteren Streifen das Abenteuer des hl. Gallus mit dem Bären dargestellt ist. Hier wie dort schmiegen die Gewänder sich, eng gefältelt, an die Körper an; aber ihre Falten sind hier noch schematischer und härter, die Gestalten sind steifer als dort. Die Bodenandeutungen sind hier durchgeführt; die Bären sind natürlicher gesehen als die Bäume, die schon aus einzelnen Ästen mit wenigen großen Blättern an ihren Spitzen bestehen. Jedenfalls dürfen wir Tutilo als den ersten dem Namen nach bekannten deutschen Bildner feiern.

Abb. 127. Maria zwischen dienenden Engeln und das Abenteuer des hl. Gallus mit dem Bären. Elfenbeintafel des Tutilo, in der Stiftsbibliothek zu Sankt Gallen. Nach J. Mantuani, „Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei".

Auch auf dem Gebiete der Elfenbeinbildnerei ist dann der Übergang von der karolingischen zur ottonischen Zeit an gewissen Stilwandlungen erkennbar. Die Gestalten werden schlanker, die Gewänder ruhiger, die Erzählung wird leichter und ausführlicher. Im Übergang steht außer den genannten Lorscher Platten die mit überreichem Akanthusrande ausgestattete Tafel des Berliner Museums, die in drei Feldern übereinander den jungen Jesus im Tempel, die Hochzeit zu Kana und die Heilung des Besessenen vorführt. In der eigentlichen Zeit der Ottonen steht auch hier Deutschland an der Spitze der Entwickelung. Bode hat die Werke einer rheinischen von den Arbeiten einer sächsischen Schule geschieden. Die jüngere Forschung verweist jedoch manche dieser „sächsischen" Elfenbeinschnitzereien nach Süddeutschland. Der Reichenau entstammen vielleicht Schnitzereien vom Ende des 10. Jahrhunderts, wie die Platte des Bonner Provinzialmuseums mit der Fußwaschung und der Kreuzigung und wie das Diptychon des Darmstädter Museums, das Christus und Petrus darstellt. Wir müssen in der Regel zufrieden sein, wenn sich ein Bildwerk mit Sicherheit als deutsche Arbeit der sächsischen Kaiserzeit erkennen läßt. Mit Recht auf Otto I. bezogen wird die Inschrift der Elfenbeintafel im Besitz des Marchese Trivulzi in Mailand, die den bärtigen Heiland thronend zwischen dem

hl. Mauritius und der hl. Maria, zu seinen Füßen aber in knieend verehrender Haltung den gekrönten Kaiser und die Kaiserin mit ihrem Söhnchen im Arm darstellt. Der Akanthusrand ist durch einen Inschriftenrand ersetzt. Bei allen Zeichenfehlern kennzeichnet eine gewisse Größe und Freiheit dieses flachgehaltene, selbständig empfundene Relief, das sogar die Bildniszüge Ottos des Großen wiederzugeben scheint. Wahrscheinlich Otto II. ist dagegen als Auftraggeber in der Inschrift des achtseitigen elfenbeinernen Weihgefäßes im Aachener Domschatz genannt. In der oberen Hälfte steht an einer der acht Seiten der Kaiser, stehen an den übrigen Seiten sieben Kirchenheilige, alle zwischen korinthisierenden Säulen. In der unteren Hälfte sind gewaffnete Krieger, die weltlichen Streiter der Kirche, dargestellt, wie sie aus den mit ionischen Säulen geschmückten Toren der getürmten Stadt hervorstürmen. Die kurzen Gestalten sind steif behandelt. Der Gesamteindruck aber ist noch antikischer Art. Der Zeit der Unmündigkeit Ottos III. gehört wohl das Kreuzigungsrelief des Echternacher Kodex (S. 147) im Gothaer Museum an. Unter dem Kreuz erscheint hier die Erde („terra") als Halbfigur; über ihm kennzeichnen wieder die Halbfiguren von Sonne und Mond den Himmel. So antik auch hier noch die äußere Anordnung ist, so selbständig, so neu, so nordisch-germanisch ist die Durchführung. Diese mächtigen, plumpen Hände und Füße, diese viereckigen Gesichter mit breiten Nasen, vorspringenden Stirn- und Backenknochen, aber auch diese von echtem Schmerz erfüllten Mienen und Augen kann nur ein deutscher Meister mit derbem Formgefühl und tief-seelischem Empfinden geschaffen haben. Es ist Vöge gelungen, die Hand desselben Meisters noch in einer Reihe anderer Werke zu entdecken. Besonders zwingend tritt die Übereinstimmung in einer Tafel des Berliner Museums (Abb. 128) zutage, die in der Mitte den thronenden, nordisch dreinblickenden Christus, in den vier Ecken die derben Evangelisten in sprechenden Bewegungen zeigt. Werke dieser Art gehören, wie Vöge mit Recht bemerkt, zu den „wenigen Sachen der Frühzeit", die im Gegensatz zu der gleißenden Ausländerei der ottonischen Durchschnittskunst „eine unverfälschte deutsche Sprache reden und sozusagen in derber deutscher Mundart geschrieben sind". Eben dies verleiht ihnen ihre kunstgeschichtliche Bedeutung. Sicher zur sächsischen Schule gehört schließlich der elfenbeinerne Handschriftendeckel der Königlichen Bibliothek zu Berlin, der den Bischof Siegebert von Minden (1022—36) gerade von vorn gesehen mit langem, derbem westfälischen Gesicht zwischen zwei Geistlichen darstellt (Abb. 129).

Abb. 128. Christus und die vier Evangelisten. Elfenbeintafel im Berliner Museum. Nach dessen Photographie.

Auch Reliquienkästchen wurden nach wie vor mit Elfenbeinschnitzereien geschmückt. Wahrscheinlich das älteste der ottonischen Zeit, der sogenannte Heinrichskasten, steht im „Zitter" (Schatzkammer der Stiftskirche) zu Quedlinburg. Die in flachem Relief gehaltenen Gestalten seiner Bilder aus dem Neuen Testament sind noch kurz, roh und plump. Die vollste Reife der ottonischen Zeit zeigen dagegen die zum Teil im Berliner Museum, zum Teil im Nationalmuseum

zu München erhaltenen Tafeln, die ehemals ebenfalls einen Reliquienschrein bildeten. Die frisch bewegten, von frei gefalteten Gewandungen umwallten Apostel stehen zwischen korinthisierenden Säulen. In den Bogenfeldern über ihnen erscheinen die Zeichen des Tierkreises. Auch hier zeigt es sich eben, daß die Kunst der ottonischen Zeit trotz der neuen Regungen, die hier und da unbewußt zum Durchbruch kamen, im wesentlichen noch in der nur halb gelingenden Nachahmung älterer Vorbilder befangen war.

Im Anschluß an die Kleinkunst der Elfenbeinschnitzerei fesselt unter den Metallarbeiten der karolingisch-ottonischen Zeit zunächst die Goldschmiedekunst unsere Aufmerksamkeit. In Frankreich seit den Zeiten des hl. Eligius (S. 83) in ununterbrochener Blüte weiterentwickelt, entfaltete sie sich schon in karolingischer, hauptsächlich aber in ottonischer Zeit auch in Deutschland zu immer kräftigerem Leben. Egbert von Trier und Bernward von Hildesheim gehörten hier zu den kunstliebenden Kirchenfürsten, unter deren glücklichen Händen auch die Goldschmiedekunst sich zu prächtiger Höhe erhob. Der Glanz, den Gold, Silber und Edelsteine ausstrahlen, muß den Würdenträgern der Kirche als ein Abglanz des ewigen Himmelslichtes erschienen sein. Unter ihrer Leitung wurden die Einbanddeckel der heiligen Bücher, die Schreine, in denen die irdischen Überreste verklärter Heiliger verwahrt wurden, und die Säulenbaldachine, die sich über Schreinen und Altären erhoben, wurden Tragaltärchen, Vortragkreuze und heilige Gefäße jeder Art in den Goldschmiedewerkstätten der Bischofssitze hergestellt.

Abb. 129. Bischof Siegebert von Minden. Elfenbeinerner Handschriftendeckel, in der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Nach M. Kemmerich a. a. O.

Das meiste, was wir von den Werken kirchlicher und weltlicher Goldschmiedekunst dieser Zeit wissen, danken wir der schriftlichen Überlieferung. Noch der Mitte des 8. Jahrhunderts entstammt das Reliquiar Pipins von Aquitanien in der Abteikirche zu Conques (Aveyron), auf dessen Vorderseite Christus zwischen Maria und Johannes noch im Sinne antik christlicher Überlieferung dargestellt sind. Als wenig jüngeres beglaubigtes erhaltenes Werk aber tritt uns der Tassilokelch im Stift Kremsmünster (Abb. 130) entgegen. Seine Inschrift am Fußrande bezeichnet ihn als Stiftung des Bayernherzogs Tassilo. Entstanden sein muß er demnach, wie wir mit Falke annehmen, um 780. Teils gegossen, teils getrieben, ist er aus Kupfer; aber das Kupfer ist mit ovalen Silberfeldern und Goldplatten belegt, in die die Zeichnung eingegraben ist. Lehrreich ist, daß die Rand- und Füllmuster noch fast ausschließlich aus Bandgeflecht und Geriemsel mehr anglo-irischer als merowingischer Art bestehen, auf deren Verwandtschaft mit den Verzierungen der Salzburger Buchmalerei Swarzenski hingewiesen hat, und daß die Halbfiguren des Heilandes und der Evangelisten noch die birnenförmigen Köpfe und gespreizten Finger zeigen, denen erst die „karolingische Renaissance" ein Ende bereitete. Dem Ausgang des 8. Jahrhunderts (785) gehört das mit unbeholfen in Silber getriebenen Halbfiguren geschmückte Taschenreliquiar von Enger im Berliner Museum an. Noch aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts aber stammt der Silberbehälter des Gemmenkreuzes im Schatze der Kapelle Sancta Sanctorum zu Rom, den Grisar veröffentlicht hat. Die lebhaft bewegten Heiligengestalten, mit denen er geschmückt ist, tragen fränkische Züge.

Der karolingischen Blütezeit gehören die drei Werke an, deren karolingischen Ursprung W. M. Schmid gegen andere Auffassungen gesichert hat. Ihr fränkischer Entstehungsort ist auf heute französischem, nicht auf heute deutschem Boden zu suchen. Swarzenski weist sie seiner (erweiterten) Schule von Reims zu. Otto von Falke läßt die Möglichkeit offen, daß ihr Schöpfer doch kein Franke, sondern ein Lombarde gewesen. Das älteste dieser drei Werke ist die Altarverkleidung des Hochaltars von Sant' Ambrogio in Mailand, die Bischof Angilbert II. 835 durch den inschriftlich beglaubigten Meister Wulfwin (VVOLVINVS las ich) anfertigen ließ (Abb. 131). Die Gold- und Silberreliefs des Altars stellen Christus und die Apostel, sechs Bilder aus dem Leben des Erlösers, Heilige und Engel, auf der schwächeren Rückseite aber die Geschichte des hl. Ambrosius dar. Zierlich und unbeholfen zugleich, deutet ihr antikisierender Stil doch nicht, wie man meinte, auf das 12. Jahrhundert hin. Dann folgt der Schmuck des vorderen Einbanddeckels des Codex aureus von Sankt Emmeram in der Münchener Staatsbibliothek (Cim. 55; vgl. S. 142). Die in Goldblech getriebenen Reliefs des Rahmens zeigen Christus in der Himmelsherrlichkeit, die vier Evangelisten und vier Darstellungen aus dem Leben des Heilandes. Christus und die Apostel sind unbärtig. Die schlanken Gestalten sind äußerst lebhaft bewegt. Das letzte dieser drei Werke aber ist das Feldaltärchen Kaiser Arnulfs in der „Reichen Kapelle" zu München. Die Giebelfelder sind mit christlichen Sinnbildern, die acht Dachfelder mit biblischen Darstellungen geschmückt, die die gleiche Hand zeigen wie die Goldbilder des genannten Codex aureus. Sie gehören der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts an.

Abb. 130. Der Tassilokelch im Stift Kremsmünster. Nach J. v. Falke, „Geschichte des deutschen Kunstgewerbes". (Zu S. 157.)

Sehen wir uns unter den Werken der ottonischen Zeit, in der Deutschlands Kunst, stärker mit byzantinischen Elementen verquickt, die französische überflügelte, nach Metallkunstwerken um, so tritt uns als einzige nennenswerte erhaltene Schöpfung der Rundbildnerei aus der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts allerdings auf französischem Boden das 85 cm hohe goldene Standbild der Sancta fides (Sainte Foy) im Schatze der Abteikirche zu Conques (Aveyron) entgegen, eine kleine Gestalt mit ausgeprägten Zügen und den in Schmelz ausgeführten blauen Augen, die nach Kemmerich die ersten blauen Augen der mittelalterlichen Kunstgeschichte sind. Nahezu hundert Jahre jünger aber ist die kleine von Humann veröffentlichte, über einem Holzkern aus getriebenem Goldblech geformte Madonna des Domschatzes zu Essen, deren blaue Zellenschmelzaugen, ebenfalls nach Kemmerich, die ersten der deutschen Kunstgeschichte sind.

Um 980 entstand unter der Leitung des Erzbischofs Egbert in Trier der zuerst von Aus'm Weerd veröffentlichte, inschriftlich auf Egbert zurückgeführte Reliquienschrein des hl. Andreas im Domschatz zu Trier. Das Goldblech, mit dem er überzogen, ist mit sinnbildlichen Tierfiguren in reich von Edelsteinen umrahmten Feldern geschmückt. Wichtig aber ist, daß

Taf. 24. Der Altarvorsatz Heinrichs II. aus dem Dom zu Basel, im Musée Cluny zu Paris.

Nach Photographie von A. Giraudon in Paris.

Taf. 25. Die eherne Tür am Dom zu Hildesheim.

Nach Photographie von J. Nöhring in Lübeck.

hier vielleicht zuerst in Deutschland der byzantinische Zellenschmelz (S. 96) erscheint, der wahrscheinlich mit den Kleinodien der Kaiserin Theophanu, der griechischen Gemahlin Ottos II., die Donau überschritten hatte. Dem entspricht seine noch etwas blasse Farbe und unentwickelte Technik; und dem entspricht es, daß neben dem Zellenschmelz an Rosetten der Schmalseiten dieses Kastens noch die alte gotisch-merowingische Verzierungsart mit rotem Zellenglas (Verroterie cloisonnée; Bd. 2, S. 303—305) auftritt. „Es ist wohl das letztemal", sagt Falke, „daß diese Nebenform des Zellenschmelzes in Deutschland vorkommt." Der gleichen Trierer Schule gehört die Goldkapsel für den Stab Petri an, der im Domschatz zu Limburg a. L. aufbewahrt wird. Ihr Goldrelief stellt zehn Päpste und zehn Trierer Erzbischöfe dar, unter ihnen, schon von persönlichem Eigenleben erfüllt, jenen Egbert von Trier.

Abb. 131. Altarverkleidung des Wolvinus in Sant' Ambrogio zu Mailand. Nach M. Kemmerich a. a. O.

Regensburger Goldarbeit lernen wir aus den Buchdeckeln des Uta-Evangeliars (S. 150) und des Bamberger Sakramentars Heinrichs II. in der Münchener Staatsbibliothek kennen; und an eine Regensburger Goldschmiedewerkstatt denken Otto v. Falke und Kemmerich auch bei dem goldenen Altarvorsatz, den Heinrich II. dem Dome zu Basel geschenkt hat (Taf. 24). Er gehört jetzt dem Musée Cluny in Paris. Das Rankenwerk, das seine Architektur umspielt, ist antikisierend byzantinisch; im mittleren seiner fünf Arkadenbogen steht der Heiland, zu dessen Füßen in ganz kleinen Gestalten der Stifter und seine Gemahlin knieen. Die Gestalten sind in byzantinischem Sinne gut durchgebildet; in den übrigen Arkadenbogen stehen der hl. Benediktus und die drei Erzengel Michael, Gabriel und Raphael. Als kunsthandwerkliche Schöpfung von in sich beschlossenem Gleichgewicht gehört dieser Altarvorsatz zu den köstlichsten erhaltenen Kunstdenkmälern des Mittelalters. Von der Kanzel, die Heinrich II. dem Dom von Aachen gestiftet, hat sich nur eine Silberplatte mit dem Relief des schreibenden Evangelisten Matthäus erhalten, das noch an die gemalten Evangelisten der karolingischen Buchmalerei erinnert.

Der Zeit Heinrichs II. gehörte auch der kunstsinnige Bischof Bernward von Hildesheim an, dessen Wirken (993—1022) sich auch innerlich noch innerhalb der künstlerischen Richtung dieses Zeitraumes bewegt. Daß er die mit seinem Namen verknüpften Werke selbst geschaffen, ist um so weniger nötig anzunehmen, als selbst die Inschriften mit „fecit" in dieser Zeit oft nur auf die Bestellung und Überwachung der Arbeit, nicht auf ihre eigenhändige Ausführung deuten. Bekannt ist das goldene Bernwardskreuz mit seinen durch vorgelegte breitere Quadrate geschlossenen vier Enden in der Magdalenenkirche zu Hildesheim; und als ein Werk der Gießerei Bernwards ist, seiner Inschrift nach, der mit verschlungenen Verzierungen

und im ganzen zierlichen, wenn auch im einzelnen derben Figürchen geschmückte Bronzeleuchter anzusehen, der in derselben Kirche bewahrt wird. Dieser leitet uns zu den großen Bronzearbeiten hinüber, die als Hauptwerke des Bernwardschen Kreises nicht nur, sondern als Hauptwerke der ganzen nordischen Plastik dieses Zeitraumes angesehen werden müssen. Seit der Zeit Karls des Großen, der, wie wir gezeigt haben (S. 129), Türen und vielleicht die Emporenbalustraden seines Münsters in Aachen in Bronze gießen ließ, war der Bronzeguß im Reiche der fränkischen und sächsischen Herrscher für einfache Arbeiten fortwährend angewandt worden. Jetzt aber galt es zum ersten Male, wirkliche Kunstwerke in Bronze zu gießen. In Hildesheim handelt es sich um die ehernen Domtüren und um die eherne Säule, die jetzt wieder im rechten Querschiff des Domes aufgestellt ist.

Beide Werke hat Dibelius neuerdings eingehend besprochen; beide stehen ihrem Grundplan nach durchaus auf antikem, ja römischem Boden. Zu der Domtür (Taf. 25), die, zwischen 1007 und 1015 entstanden, 1015 eine der Südtüren der Michaeliskirche bildete, um 1030 aber an den Dom versetzt wurde, hat Bernward sich doch wohl durch die berühmte Holztür der Sabinakirche in Rom (S. 73) begeistern lassen, nach Dibelius aber zugleich durch die nur wenig ältere schmucklose, aber gut eingeteilte eherne Willigistür am Dom zu Mainz. Die acht Bilder des linken Flügels erzählen in der Richtung von oben nach unten die Genesisgeschichten von der Erschaffung der Menschen bis zur Mordtat Kains. Die Schöpfungsbilder zeigen eine so nahe Verwandtschaft mit denen der karolingischen Buchkunst, daß man annehmen muß, dem Künstler habe eine karolingische Bibel als Vorlage gedient. Die acht Bilder des rechten Flügels führen uns in der Richtung von unten nach oben acht Hauptvorgänge des Neuen Testamentes von der Verkündigung bis zur Darstellung im Tempel und von dem Verhör vor Pilatus bis zur Himmelfahrt des Herrn vor Augen. Die dazwischenliegenden Begebenheiten aus dem Leben des Heilandes fehlen. Wie die vier Bildergruppen, jede Gruppe zu vier Bildern, links Schöpfung und Sündenfall, rechts Menschwerdung Christi und Erlösung, auf den beiden Türflügeln in zugleich räumlicher und inhaltlicher Gebundenheit gleichmäßig verteilt worden, zeigt schon von dem Kunstempfinden der kommenden „romanischen" Zeit. In der Durchbildung herrscht innerhalb der allgemeinen Verständnislosigkeit für die Körperformen große Willkür und Ungebundenheit. Die Köpfe sind bald zu groß, bald zu klein, die Oberschenkel bald zu dünn, bald zu mächtig; die Nasen fast immer dick und derb, die Augen groß und glotzig. Nirgends herrscht ein Schema, ein Kanon. Die Mähnen der Löwenköpfe der Griffringe sind archaisch steif stilisiert; das Haar der in den Bildern dargestellten Gestalten aber ist mit der Freiheit der römischen Spätzeit gebildet. Selbst der Reliefstil ist nirgends gleichmäßig gewahrt, flache und hohe Stellen wechseln nach Belieben. Die Köpfe treten meist fast rundplastisch hervor, so daß die ganzen Gestalten vornüberzuhängen scheinen. Die Darstellungen der einzelnen Breitfelder aber im Sinne raumkünstlerischer Flächenfüllung durchzubilden, lag dem Künstler völlig fern. Der leere Raum ist oft durch mittelalterlich stilisierte Bäume oder andere Pflanzen dürftig belebt. Bei alledem wird mit äußerst lebendigen Bewegungsmotiven verständlich erzählt. Es ist eine Kunst, die eine große Vergangenheit zur Voraussetzung hat, mit den zum Teil verblaßten Erinnerungen dieser Vergangenheit aber jugendlich übermütig umspringt. Die jetzt im Dom zu Hildesheim aufgestellte Bernwardssäule (Abb. 132), die zwischen 1015 und 1022 ausgeführt wurde, knüpft ihrer Gesamtanlage nach an die Trajanssäule in Rom an, die den Bischof offenbar zu diesem Werke angeregt hat. Ein Spiralband, auf dem in scheinbar ununterbrochener Folge, von

unten beginnend, die Geschichte des Heilandes von seiner Taufe bis zu seinem Einzug in Jerusalem verbildlicht wird, umzieht auch hier die Säule von unten bis oben. Der Kapitellaufsatz ist neueren Ursprunges. Der Zweck dieser Säule, die gerade die Begebenheiten des Neuen Testamentes darstellt, die der Tür fehlen, war offensichtlich, dem gläubigen, noch nicht ans Lesen gewöhnten Beschauer auch diese Begebenheiten vor Augen zu führen. Im Gegensatz zum Stil der Domtür tritt hier schon in der Reliefbehandlung und der Gestaltenbildung die Absicht zu antikisieren deutlich hervor. Offenbar ist die Säule von anderer Künstlerhand entworfen als die Domtür. An die Stelle der dünnen Raumausfüllung und der scharfen Einzelprägung der Tür tritt hier, dem Steinstil des römischen Vorbildes entsprechend, gedrängte Fülle und breithingeworfene Durchführung. Alles in allem genommen stehen auch diese Werke, so frisch das jugendliche Streben ist, das sich an den Domtüren regt, noch innerhalb der rückschauenden Richtung, die den karolingischen mit dem ottonischen Zeitraum verbindet.

Abb. 132. Die Bernwardssäule im Dom zu Hildesheim. Nach Photographie von J. Nöhring in Lübeck.

An künstlerischer Begeisterung hat es den weltlichen und geistlichen Würdenträgern, denen die karolingisch-ottonische Zeit ihre Kunst verdankt, nicht gefehlt; aber diese Kunst, die so gut wie ausschließlich von Geistlichen ausgeübt wurde, war in noch höherem Grade ein Erzeugnis der religiösen als der künstlerischen Begeisterung. Die Kunst ihrer selbst willen auszuüben, waren die christlichen Künstler noch nicht reif. Die Kaiserbildnisse auf den Widmungsblättern der Bilderhandschriften waren nur eine pflichtschuldige Verneigung der geistlichen Künstler vor den weltlichen Bestellern. Die sinnbildlichen Gestalten waren unwillkürliche Erinnerungen an die späte helleniſtisch-römische Kunst. Gestalten aus dem Volke konnten höchstens als dekoratives Beiwerk erscheinen. Die Kunst, die Landschaft wiederzugeben, bewegt sich in absteigender Linie. Nur der christliche Bilderkreis wurde weiterentwickelt. Aus der Darstellung des in der himmlischen Herrlichkeit thronenden Heilandes entstanden allmählich die Bilder des Weltgerichts. Mit der Erweiterung und Neuwahl der biblischen Vorgänge, auf die in den Predigten hingewiesen wurde, vermehrten und veränderten sich die Bibelbilder, die an den Wänden der Kirchen, in den Perikopenbüchern (Evangelistarien) und in den Evangelienbüchern (Evangeliarien) gemalt wurden. „Die große karolingische künstlerische Bilderbibel", wie Kraus die nunmehr gestaltete ganze Folge nennt, aus der freilich in der Regel nur eine Auswahl getroffen wurde, bestand bereits aus hundert Darstellungen. Hätten die Jahrhunderte, von denen wir reden, auch nichts weiter zustande gebracht als die Einführung der Weltgerichtsbilder in die Kunst, so wäre ihnen doch wenigstens eine Leistung gutzuschreiben, die als kunstgeschichtliche Großtat bezeichnet werden muß.

Das alles waren jedoch nur inhaltliche Neuerungen. In bezug auf die Ausführung war es schon viel, daß es den Malern und Bildhauern dieser Zeit, so eng sie sich bei

althergebrachten Darstellungen und Motiven an vorhandene morgen- oder abendländische altchristliche Vorlagen anschlossen, in der Regel, wenn auch nicht immer, doch gelang, die neu hinzugekommenen biblischen Vorgänge im Stil der überlieferten neu zu gestalten. Im übrigen stellte die vorhandene große alte Kunst der Mittelmeerländer sich den jungen germanischen Völkern doch zu übermächtig entgegen, als daß diese aus sich heraus in eigener Formensprache eine neue Ausdrucksweise hätten erfinden können. Es galt zunächst, Hand und Auge an den vorhandenen künstlerischen Formeln zu üben. Ihre nächsten Vorlagen waren aber auch nicht danach angetan, ihre geringe Kenntnis der menschlichen Gestalt und ihrer Bewegungen auf die Höhe wirklichen Kunst- und Naturverständnisses zu erheben; und der Natur selbst stand die ganze Weltanschauung der Zeit zu fern, als daß die Künstler es hätten wagen können, sich unmittelbar an sie, die Mutter aller Kunst, zu halten. Ihrem ganzen „Kunstwollen", wie man heute zu sagen pflegt, lag auch von vornherein die Absicht fern, mit der Natur zu wetteifern; ebensowenig aber war es schon darauf gerichtet, einen neuen Ideal- und Monumentalstil zu schaffen; und gerade deshalb darf es uns auch nicht wundern, daß die karolingisch-ottonische Kunst, von einigen Schöpfungen auf dem Gebiete der Baukunst, von einigen Werken der Goldschmiedekunst und von einigen figurenlosen Schmuckseiten der Buchmalerei abgesehen, keine Leistungen hervorgebracht hat, an die irgendeine Nachwelt wieder anknüpfen möchte. Sie selbst war eben vornehmlich Nachweltskunst, deren Formen- und Farbensprache trotz ihres tiefsinnigen und erweiterten Inhalts und trotz ihrer oft prächtigen äußerlichen Gesamtwirkung doch nur ein barbarisches Stammeln in den Lauten einer ewiggültigen, unwiederbringlich verlorenen, zudem dem germanischen Norden volksfremden Vergangenheit war. Die jugendlichen Naturlaute, die hier und da halb unbewußt durchzudringen versuchen, verhallen lange völlig ungehört. Erst ganz am Ende dieses Zeitraumes fangen sie an, häufiger und deutlicher zu werden. Gleichzeitig tritt dann aber auch, sie übertönend, das mittelalterliche Stilgefühl mit seiner eigenen Gesetzmäßigkeit überall in seine Rechte.

Drittes Buch.

Die christliche Kunst des hohen Mittelalters

(um 1050—1250).

I. Die zweite Blütezeit der mittelbyzantinischen Kunst und ihre Ausläufer im Osten.

1. Einleitung. — Die Kunst des byzantinischen Reiches (um 1050—1250).

Die Weiterentwickelung des „Kunstwollens" der Zeiten und Völker, das wir uns freilich nicht in dem Maße, wie eine jüngere kunstwissenschaftliche Lehrmeinung es tut, als jederzeit jedem Können gewachsen vorstellen, schreitet in der Regel so langsam voran, daß die Übergänge kaum bemerkbar sind. Auch die Grenzen zwischen dem früheren und dem hohen, zwischen dem hohen und dem späteren Mittelalter bestehen natürlich nur in dem Bedürfnis der nachgeborenen Forschung, den Stoff zu gliedern. Wenn uns jedoch die Jahre 1050 und 1250 als ungefähre Grenzscheiden des hohen Mittelalters erscheinen, so beruht das nicht nur auf kunst-, sondern auch auf sittengeschichtlichen Erwägungen. Hatte im Abendland doch erst gegen die Mitte des 11. Jahrhunderts das Christentum eine solche Macht über die Gemüter gewonnen, daß seine Vertreter dem wilden Faustrecht den Gottesfrieden entgegensetzen konnten; hatte sich doch erst um die Mitte des 11. Jahrhunderts (1054) die endgültige Scheidung der griechischen von der römischen Kirche vollzogen; und fand doch gerade um diese Zeit (1057) jener Wechsel der Kaiserdynastie in Konstantinopel statt, der die zweite Blütezeit der mittelbyzantinischen Kunst einleitete. Man könnte diesen ganzen Zeitraum auch als das Zeitalter der Kreuzzüge bezeichnen, deren Ursachen, die seldschukkischen Christenmißhandlungen in Palästina, bis in die Mitte des 11. Jahrhunderts zurückreichen, während ihr Ende in Wirklichkeit schon durch die Gefangennahme des Heeres Ludwigs des Heiligen in Ägypten (1250) herbeigeführt wurde.

Die christliche Kunst des byzantinischen Ostens, die sich auf der Grundlage der altgriechischen Kunst schon im vorigen Zeitraum innerhalb ihrer neuen, selbstgezogenen Grenzen prächtig entwickelt hatte, verfiel im hohen Mittelalter einer allmählichen Erschlaffung und Erstarrung. Die abendländische Kunst aber arbeitete sich in diesem Zeitraum allmählich und keineswegs überall in gleichem Maße, sich von den östlichen Vorbildern loslösend, zu vollständiger Eigenart und Selbständigkeit und zu einer Freiheit empor, die sich ihre eigene neue Gesetzmäßigkeit schuf. Wie diese neue Gesetzmäßigkeit der vorwiegend kirchlichen Kunst der jungen nordischen Völker sich der theologischen Symbolik als Ausdrucksmittel bediente und,

mehr auf Stileinheit als auf Naturnähe bedacht, das kirchliche Gedankensystem in ein dekoratives Bildsystem umsetzte, hat namentlich Emile Mâle, hat zuletzt Graf Vitzthum anschaulich geschildert. Die morgenländische Kunst aber hatte der abendländischen auch in dieser Beziehung vorgearbeitet. Gerade die Kreuzzüge brachten das Abendland in Berührung mit dem Morgenlande; und wenn das byzantinische Reich, das dem gärenden Neuerungstriebe des Abendlandes gegenüber nach wie vor die Nachblüte antik-hellenischen Geistes- und Kunstlebens vertrat, an der großen Volksbewegung der Kreuzzüge von Haus aus auch mehr duldend als handelnd teilnahm, so wurde es doch schon durch seine geographische Lage bald in den Strudel hineingerissen, in dem es auf ein halbes Jahrhundert verschwand. Die Eroberung und Plünderung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer (1204) und die Gründung des lateinischen Kaisertumes am Bosporus bedeutete aber auch zugleich das jähe und vorzeitige Ende der zweiten Blütezeit mittelbyzantinischer Kunst. Führte dieses jüngere Mittelalter der byzantinischen Kunst sie unter den Kaisern aus dem Hause der Komnenen (1081—1204) auch zu immer stärkerer, gewollter künstlerischer Schematisierung, so fanden ihre Schöpfungen, die den Zeitgeist verkörperten, doch schon ihrer großen technischen Fertigkeit und Feinheit wegen allgemeine Bewunderung. Die Kunst der Komnenenzeit ist die byzantinische Kunst in der Gestalt, wie sie sich dem Gedächtnis der Nachwelt mit allen ihren wirklichen und angeblichen Schwächen eingeprägt, aber auch in der Gestalt, in der sie einen mächtigen Einfluß auf weite Gebiete des Abendlandes ausgeübt hat.

Die byzantinische Baukunst, deren Geschichte seit Choisys Werk über sie durch viele Einzelstudien französischer, deutscher und englischer Forscher, die schon zum vorigen Abschnitt (S. 36) genannt sind, bereichert worden ist, schaltete in diesem Zeitraume frei und sicher mit dem ererbten, dem hellenistischen Osten entsprossenen, vom ferneren Orient befruchteten, am Bosporus gereiften Besitze. Von den beiden Haupttypen des früheren mittelbyzantinischen Kirchenbaues, die wir kennen (S. 87—90), kam der ältere, noch in den Hauptkirchen des Lukasklosters in Phokis und des Klosters zu Daphni vertretene, der den Seitenschub der über Trompennischen aufsteigenden Hauptkuppel durch ein starkes inneres Strebensystem an acht Stützpunkten auffing, mit verschiedenen Abwandlungen immer noch hier und da zur Verwendung, während der jüngere, in der Kilissee Dschami (Kirchenmoschee) zu Konstantinopel vollendete Typus, der sich nur vier schlanker Stützen und sphärischer Zwickel als Träger der Mittelkuppel bediente, jetzt immer siegreicher in den Vordergrund trat.

Der ältere, massigere Stil erhielt sich erklärlicherweise in der Provinz länger als in der Hauptstadt. Ihm gehören besonders einige Kirchen Altgriechenlands an, wie die Sophienkirchen zu Monemwasia im Südosten und zu Christianu im Westen der peloponnesischen Halbinsel, denen sich im 13. Jahrhundert die Theodoroskirche zu Mistra unweit des alten Sparta anreihte. In Konstantinopel bewahrt die feine Kirche Mone tes Choras (jetzt Kahriee Dschami) vom Anfang des 12. Jahrhunderts noch Erinnerungen an die alten Kuppelbasiliken (S. 25), ist die um 1100 erbaute Kirche des Allsehenden (Pantepoptes), die jetzige Eski Imaret, eine reine, von vier Pfeilern getragene Kreuzkuppelkirche (S. 87), gilt dagegen die Grabkirche der Komnenen, die 1124 gegründete Pantokratorkirche, jetzt Seirek Dschami, als Hauptbeispiel der Kirchen jenes Kilissee Dschami-Typus (S. 88). Daß dieser Typus sich im 12. Jahrhundert aber auch in Altgriechenland verbreitete, beweisen die beiden zierlichen Kirchen Nea Moni und Merbaka bei Nauplia. Kehren wir endlich wieder auf dem gastlichen Athosberge ein, so treffen wir hier nur wenig Kirchen, die anscheinend vor das Jahr 1300 zurückreichen: außer dem sogenannten Protaton zu Karyäs, das in seiner Kuppellosigkeit auf einem Boden für sich steht,

und außer der schon genannten Kirche zu Watopädi (S. 87) vielleicht noch die der Klöster Lawra und Iwiron, die wie jene bereits den durch zwei Halbrundnischen an den Nord- und Südseiten des viersäuligen Kuppelvierecks kleeblattartig erweiterten Grundriß zeigen, den alle späteren Kirchen des Berges Athos beibehielten. Für den äußeren Eindruck aller dieser Kirchen des Viersäulentypus, die in ihrer Kleinräumigkeit einen mehr anmutigen als großartigen Eindruck machen, bleiben jene „Trommeln" (S. 87) maßgebend, die die Kuppeln hoch über die Kirchendächer erheben und mit ihren hohen Rundbogenfenstern, reichen Gliederungen und geschwungenen Profilen schmuck und malerisch dreinblicken. Im Inneren aller byzantinischen Kirchen aber verbreiten nach wie vor die Mosaikgemälde, die sie mit einem Abglanz der himmlischen Herrlichkeit erfüllen, einen milden Gold- und Farbenschimmer.

Von den weltlichen Bauten der Komnenenzeit kennen wir den großartigen Blachernenpalast am Goldenen Horn nur aus den Beschreibungen. Vielleicht gehörte zu ihm aber doch die schöne Bauruine des Tekfur Serai, deren aus roten Ziegel- und gelblichen Marmorsteinen zierlich gemusterte Schauseite zwei Stockwerke mit Rundbogenfenstern über einem Hallen-Erdgeschoß enthält.

Abb. 133. Christus in der Vorhölle. Mosaik der Klosterkirche zu Daphni. Nach G. Millet, „Le monastère de Daphni". (Zu S. 166.)

Die Hauptdenkmäler der mittelbyzantinischen Mosaikmalerei, die sich durch besondere Feinheit ihrer Glaswürfel auszeichnete, bleiben für uns die mächtigen Darstellungen in der Hauptkirche des hl. Lukas von Stiris (S. 91 bis 92), deren Vollendung wohl in die Komnenenzeit herabreicht, und die nicht minder umfangreichen Mosaiken von Daphni, die, später als die Kirche (S. 89) entstanden, sicher erst der Komnenenzeit, dem Ende des 11. und dem Anfange des 12. Jahrhunderts angehören. Hier wie dort thront Maria in der Nische der Hauptapsis, blickt Christus als Pantokrator aus der Mitte der Hauptkuppel herab, sind Jugendgeschichten des Heilands in den vier Zwickeln verbildlicht, sind zahlreiche biblische Darstellungen und Heiligengestalten an allen Wänden verteilt. Aber bei näherem Zusehen entdeckt man in Daphni doch manche Abweichungen von Hosios Lukas, die als Weiterbildungen erscheinen können. Schon in der Mitte der Kuppel fehlen die Engel, die den Pantokrator dort und anderswo dienend umringen; schon in den Zwickelbildern wird die Darbringung durch die Verklärung des Heilands ersetzt. Aber auch die Verteilung der Bilder in den übrigen Räumen weist in Daphni manche Neuerungen auf. Hier zuerst erscheint das Gemälde vom Tode der Jungfrau an der Stelle, die ihm die byzantinische Kirchenmalerei in Zukunft ließ: an der inneren Westwand der eigentlichen Kirche. Die Formensprache der Mosaikbilder aber ist hier vielfach lebendiger als in der Lukaskirche. Hier wie dort senkt der Gekreuzigte, mit vier Nägeln angeheftet, sein Haupt noch mit offenen Augen zur Rechten; aber nur in Daphni erkennt man, wie die Arme des Heilands sich unter dem Gewichte des Körpers naturwahr strecken. Im Bilde der Vorhölle, der

byzantinischen Darstellung der Auferstehung, zu Daphni aber eilt der Heiland, über den leibhaftigen Satan hinwegschreitend, lebhaft bewegt auf Adam zu, den er mit der Linken emporzieht (Abb. 133), während er ihn in dem gleichen Bilde der Lukaskirche halb abgewandt nachschleppt. Die Körperverhältnisse sind in Daphni im ganzen noch wohl beobachtet; und innerhalb der schwarzen Umrisse, die sich nur, wo entschiedene Farbengegensätze aufeinanderstoßen, manchmal zu verlieren scheinen, wird die Farbengebung reicher, heller, mannigfaltiger und bewegter als in Sankt Lukas. Von der hellenistischen Freiheit, die die byzantinische Kunst sich zu Anfang der mazedonischen Zeit bewahrt hatte, sind auch die Mosaiken von Daphni schon weit entfernt; aber den neueren, strengeren Stil der jüngeren Zeit vertreten sie in vollgültiger Pracht.

Den Mosaiken von Daphni am nächsten stehen die Reste der Apsismosaiken der Kathedrale von Seres in Mazedonien, die das Abendmahl der Apostel in feierlicher Haltung erkennen lassen.

Haben rein byzantinische Schöpfungen dieser Art vorbildlich auf die byzantinische Kunst Italiens gewirkt, so zeigen die Mosaiken, mit denen griechische Hände während der Kreuzzüge einige Kirchen des Heiligen Landes schmückten, doch bereits abendländische Rückwirkungen, die besonders deutlich in den Resten der 1169 entstandenen Mosaikenfolge der Kirche der Geburt Christi zu Bethlehem (S. 27) hervortreten. Der Werdegang der christlichen Kirche durch den Stammbaum Christi und durch die Kirchenkonzile war dargestellt. Brustbilder der Vorfahren Christi vertreten den Stammbaum, Abbildungen der Kirchengebäude die Konzile. Große Engelgestalten schweben zwischen den Fenstern des Langhauses; und Blattkranzfriese schließen den oberen wie den unteren Bildstreifen ab. Die ganze Einteilung atmet hier abendländischen Geist.

Von den Wandfresken des christlichen Ostens reichen z. B., wie Rott gezeigt hat, manche der Gemälde der unterirdischen Felsenkirchen Kappadoziens (S. 90), wie die Darstellungen aus dem Leben des Täufers in einer Kapelle neben der Muttergotteskirche, bis ins 13. Jahrhundert herab; und von den Fresken der ägyptischen Wüstenklöster gehören, wie Prinz Johann von Sachsen berichtet hat, z. B. die des „Weißen Klosters" mit dem hoheitvoll thronenden Heiland in der Apsis, die ein armenischer Maler 1118 in ihre jetzige Gestalt gebracht, und die ernsten Heiligenbrustbilder des Klosters Deir-el-Fachuri bei Esneh noch dem 12. Jahrhundert an.

Auch von den in den Athosklöstern und in abendländischen Sammlungen erhaltenen Tafelbildern, die die Bilderwände der griechischen Kirchen schmückten, mögen manche bis ins 12. Jahrhundert zurückgehen. Erwähnt sei die zugleich pathetische und natürliche Kreuzigung im Museum Alexanders III. in Petersburg.

Leichter bestimmbar als die Bildertafeln sind die byzantinischen Handschriftenbilder. Die verschiedenen Büchergattungen, die der vorige Zeitraum (S. 93—96) bevorzugte, bleiben auch jetzt der Tummelplatz der Buchmaler. Die einzelnen Darstellungsgegenstände aber nahmen nunmehr die typische Gestalt an, in der sie in den byzantinischen Mosaiken und Miniaturen weiterleben. Der Goldgrund wurde allgemein. Reiche, aus schematisierten antiken Elementen und blumigen Neubildungen zusammengesetzte, oft den arabisch-persischen verwandte Verzierungen füllten die breiter werdenden Ränder. In den Anfangsbuchstaben, die niemals die räumliche Größe der abendländischen erreichten, herrschte neben massiger werdenden Blattmotiven eine bewegte Tier- und Menschenornamentik. Die menschlichen Gestalten erhielten die langgestreckten Verhältnisse, die abgemessenen Bewegungen, hier und da auch die schweren, faltenlosen oder steiffaltigen Gewänder, die Gesichter nahmen die leblosen, verkniffenen, greisen Züge an, die die spätere byzantinische Kleinkunst kennzeichnen. Die Farbengebung ist um die

Mitte des 11. Jahrhunderts in ihrem Zusammenklang von Rosen- und Vergißmeinnichttönen mit dem herrschenden Gold oft noch licht und hart, wird im Laufe des 12. Jahrhunderts aber düsterer und schwerer. Die grünlichen Fleischschatten werden olivfarbig und braun. Bei alledem sind manche Bilderhandschriften der Komnenenzeit noch wirkliche Prachtwerke.

Auf dem Gebiete der volkstümlichen, mit der Feder gezeichneten Psalterillustrationen (S. 93) tritt der Unterschied zwischen den Formen der mazedonischen und der komnenischen Zeit schon hervor, wenn man mit den Gestalten des Chludoff-Psalters (S. 94) die langen, steifen, kleinköpfigen Figuren der Gestalten des 1066 geschriebenen Psalters des British Museum (Add. Nr. 19352) in Tikkanens Wiedergabe vergleicht. Schon das Kreuzigungsbild (Abb. 134) zeigt diese Formen. Unter den malerischen Prachtwerken der komnenischen Hofmalerei aber spielen jetzt die Oktateuche, d. h. die Sammlungen der ersten acht Bücher des Alten Testamentes, eine Rolle. Die Geschichten Josuas im Oktateuch der Serail-Bibliothek zu Konstantinopel, den Uspenski veröffentlicht hat, sind immer noch in der hellenisierenden Formensprache jener frühen Josua-Rolle des Vatikans (S. 67—68) veranschaulicht. Kaum noch hellenistische Anklänge zeigt bereits die 1078—81 geschriebene Pariser Handschrift (Nr. 79 Coislin) der Reden des Chrysostomos, deren formlose Gestalten, steife Gewänder und ausdruckslose Gesichter berüchtigt sind, während ein Märtyrerbuch des British Museum (Nr. 11870) vom 12. Jahrhundert außer den mageren Körperformen und den steifen Gewandfalten auch die düsterere Farbensprache der veränderten Zeitstimmung verrät.

Abb. 134. Die Kreuzigung Christi. Miniatur des byzantinischen Psalters des British Museum (Add. Nr. 19352). Nach J. J. Tikkanen, „Die Psalterillustration im Mittelalter".

Die Hauptwerke der angewandten Malerei aber bleiben auch jetzt einerseits die byzantinischen Zellenschmelzarbeiten (S. 96), von denen der feine Bildschmuck der sogenannten Stephanskrone (um 1076) in Budapest noch dem 11., die im strengeren Komnenenstil gehaltenen Heiligendarstellungen des Kreuzbehälters des Domes zu Gran dem 12. Jahrhundert angehören, anderseits die byzantinischen Seidengewebe (S. 97), auf denen jetzt Seidenstickereien schimmernd hervortreten. Dem Übergang vom 11. zum 12. Jahrhundert gehört das Prachtgewand der Schatzkammer der römischen Peterskirche an, das heute als Dalmatika Leos III. gilt. Das Jüngste Gericht, das Abendmahl und die Verklärung Christi heben sich hier in feinster Gold- und Silberstickerei prächtig vom blauen Seidengrunde ab.

Die gleiche Formensprache wie die Handschriftenbilder, in ihrer Art aber vielleicht eine noch feinere Vollendung der Technik zeigen die besten Werke der byzantinischen Reliefbildnerei der Komnenenzeit. Die Elfenbeinplastik ist auch jetzt noch tonangebend. Wie lang erscheinen die Gestalten, wie gemessen die Bewegungen, wie schwer die Gewänder auf der schönen Tafel des Pariser Münzkabinetts, die den erhöht stehenden Heiland segnend zwischen dem Kaiser Romanos Diogenes (1068—71) und seiner Gemahlin darstellt! Wie geziert

in der Haltung und im Ausdruck muten uns die Halbfiguren des Heilands, Marias und der Heiligen auf dem Elfenbeindeckel eines byzantinischen Holzkastens des 12. Jahrhunderts an, den das Nationalmuseum in Florenz verwahrt! Den früheren Stil zeigen z. B. auch die charaktervollen Apostelpaare eines Elfenbeintriptychons, dessen Einzeltafeln sich im Dogenpalast zu Venedig, im Grünen Gewölbe zu Dresden und im Wiener Hofmuseum befinden. Im Übergang stehen die christlichen Darstellungen an Elfenbeinkästchen des Domschatzes zu Sens und des Museums zu Darmstadt. Den byzantinischen Charakter des 12. Jahrhunderts trägt z. B. ein Berliner Buchdeckel mit dem Halbrelief der Himmelfahrt Christi.

Welches Weltrufes aber auch die Bronzegießereien am Bosporus sich damals noch erfreuten, beweisen einige eherne Kirchentüren Italiens, deren Herkunft aus Konstantinopel urkundlich oder inschriftlich gesichert ist. Ihr Figurenschmuck besteht allerdings meist aus nielloartiger Arbeit, deren eingravierte Zeichnung durch eingelegte Gold- und Silberfäden gehöht ist. Hände, Köpfe und Füße sind auch wohl aus Platten des Edelmetalles gebildet und hier und da mit farbigem Glasfluß überschmolzen. Die vier großen Felder der Mitteltüren des Domes von Amalfi (1066), die Türen der Kirche Sant' Angelo unter dem Monte Gargano (1076) sowie der Kathedralen zu Troia, Atrani (1087) und Salerno (1099) zeigen köstliche Arbeiten dieser Art. In Rom war die 1070 durch Staurakios in Konstantinopel ausgeführte, mit 54 Bildfeldern geschmückte Tür der alten Basilika San Paolo fuori le mura ein Hauptwerk dieser byzantinischen Technik. Ihre Überreste werden in einem Sakristeischranke der neuen Kirche aufbewahrt. Die langgezogenen Körperverhältnisse kennzeichnen auch hier das Ende des 11. Jahrhunderts.

Unter den byzantinischen Goldschmiedearbeiten dieser Zeit ist besonders die wegen ihrer Schmelzarbeiten schon genannte (S. 167), mit den Bildnissen des Komnenenkaisers Dukas (1071 bis 1078) und seines Bruders Konstantin geschmückte Stephanskrone des Pester Nationalmuseums bestimmbar. Etwas jünger aber scheint die schöne vergoldete Silberschüssel des Domschatzes zu Halberstadt zu sein, deren Mittelbild den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes darstellt.

Die Kunst der komnenischen Kaiserzeit war, trotz ihres Verfalls im 12. Jahrhundert, immer noch national-neugriechische Kunst; sie stand ihrem wirklichen Können und Verständnis nach immer noch auf einer höheren Stufe als die gleichzeitige abendländische Kunst, deren selbständiges Ringen nach Neuem freilich wärmer zu unserem Herzen spricht. Sie war dementsprechend, wenn sich auch nicht alle Kunstländer ihr unterwarfen, doch immer noch die führende Kunst Europas, besonders des östlichen Nordens, aber auch Italiens, wenigstens Unteritaliens, Siziliens und Venedigs, wo, wie wir sehen werden, auf einer Reihe heiliger Kunstherde noch ihr eigenes Feuer flammte.

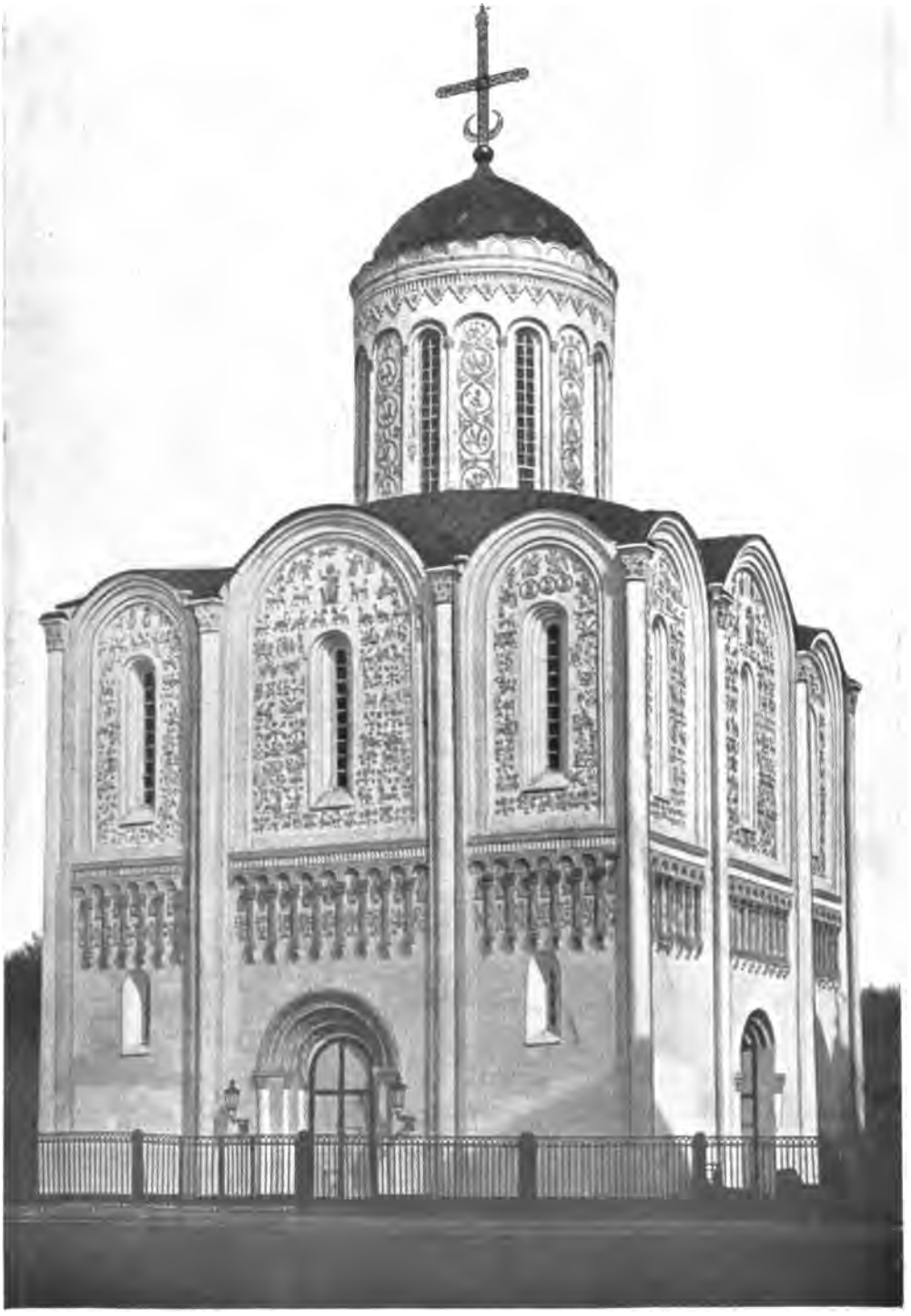
2. Die Kunst Rußlands von 1000 bis 1250.

Die freie Stadt Nowgorod war die nördliche Hauptstadt, Kiew und Tschernigow waren die südlichen Hauptstädte des jungen russischen Reiches, als das Christentum unter Wladimir I. 988 zur russischen Staatsreligion erhoben wurde.

Die ersten russischen Kirchen sind, wie alle altrussischen Gebäude, Holzbauten gewesen. Selbst die Deßjatinnajakirche in Kiew, die Wladimir I. 989—996 zugleich als seine Grabkirche errichtete, wird von den älteren russischen Archäologen im wesentlichen als Holzbau wiederhergestellt, von Pawlutzki aber als die älteste von byzantinischen Baumeistern errichtete Steinkirche in Rußland angesehen und als Vierpfeilerkirche mit drei Parallelapsiden ergänzt,

Taf. 26. Das Innere der Sophienkathedrale zu Kiew.

Nach J. Grabar, „Russische Kunstgeschichte".



Taf. 27. Die Demetriuskathedrale zu Wladimir.

Nach J. Grabar, „Russische Kunstgeschichte".

die, wie in der Nikodemoskirche zu Athen (S. 89), auf den Mittelvorsprung zusammengedrängt waren. Mit den griechischen Priestern und Mönchen waren griechische und auch wohl armenische Maler und Baumeister ins Land gekommen, die den Steinbau in Rußland eingeführt hatten. Die russische Kunst blieb dementsprechend bis zur mongolischen Eroberung, die Rußland 1224 heimsuchte, eigentlich ein Zweig der byzantinischen Kunst, der freilich manche Blätter und Blüten besonderer Art trug. Doch ist man neuerdings geneigt, bei der Entstehung der russischen Baukunst den armenischen Vorbildern eine noch größere Rolle zuzuweisen als den byzantinischen im engeren Sinne.

Unsere Kenntnis der russischen Kunst, die Viollet le Ducs Werk über sie nur wenig vermehrte, ist wesentlich erst durch die zusammenfassende Schrift von Novitzkij und die Prachtwerke von Butowsky, von Ainalow und Rjedin, von Souslow und schließlich von Grabars großer Geschichte der russischen Kunst gefördert worden, von deren Mitarbeitern für die Abschnitte, die unserem dritten Buch entsprechen, Pawlutzki, Schussew, Pokrowskij und v. Wrangel zu nennen sind. Auch O. Wulff hat sich selbständig mit der russischen Kunst dieser Zeit befaßt.

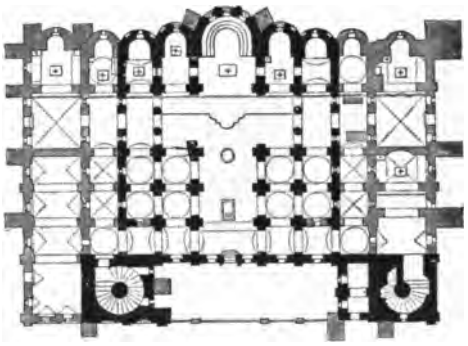


Abb. 135. Grundriß der Sophienkathedrale zu Kiew. Die schwarzen Teile bezeichnen den ursprünglichen Plan. Nach A. P. Novitzkij, „Geschichte der russischen Kunst".

Die Baukunst behält gerade in Rußland die Führung. Vielleicht die älteste erhaltene, wenngleich nur in den unteren Teilen ihrer Mauern und Pfeiler ursprüngliche russische Kirche ist die Verklärungskathedrale (Preobraschenskij) von Tschernigow, die, im ersten Drittel des 11. Jahrhunderts entstanden, eine Vierpfeilerkirche mit nur einer, von hoher Trommel getragener Kuppel, mit einer Vorhalle und mit drei auch von außen halbrunden, schon die ganze Breite der Ostseite einnehmenden Apsiden war. Zu den ältesten byzantinischen Steinkirchen Rußlands gehört dann aber vor allem die Sophienkathedrale zu Kiew (Abb. 135), an der von 1020 bis 1037 gebaut wurde. In ihrem ursprünglichen Grundriß erinnert sie mit ihren 16 enggestellten Pfeilern im breitgedehnten Hauptsaal vor dem querschiffartigen Kuppelraum an die Nikodemoskirche (S. 89) zu Athen, zugleich aber an basilikale abendländische Anlagen. Jedes ihrer fünf ursprünglichen Schiffe mündet jenseits der Querschiffe in eine Überhalbkreis-Apsis. Der flachen Hauptkuppel über dem Querschiff ordnen sich 14 Nebenkuppeln unter. Der Westseite sind zwei seitliche Treppentürme vorgelegt. Die gedrückte Gesamtwirkung des Innenraumes (Taf. 26) bleibt weit hinter der reichgegliederten Geschlossenheit der Sophienkirche in Konstantinopel zurück.

Unter den vereinfachten Wiederholungen der Sophienkathedrale zu Kiew, die sich alle als Zentralbauten geben, steht die Sophienkathedrale zu Nowgorod, die von 1041 bis 1057 immer noch von byzantinischen Baumeistern errichtet wurde, obenan. Ihr alter Kern wird nur von sechs Pfeilern getragen, hat nur drei Apsiden und nur sechs Kuppeln. Doch ist sie, wie ihr Vorbild zu Kiew, durch spätere Anbauten wesentlich erweitert worden.

Als Sechspfeilerkirchen mit fünf Kuppeln und drei Apsiden reihen sich diesen Bauten in Tschernigow aus dem 11. Jahrhundert die Jeletzkikirche, in der man westlich-romanische Anklänge zu erkennen glaubt, aus dem 12. Jahrhundert die stattliche Borissoglebskij-

Kathedrale an, in der sich ein mit Bandverschlingungen geschmücktes Kapitell erhalten hat. Weiter vereinfacht erscheinen die nur auf vier Pfeilern ruhenden, nur von einer Kuppel über dem Trommelaufsatz überragten Kirchen, deren Außenseiten durch ein Blendbogensystem gegliedert sind und in bewegtem Linienfluß die Gewölbe und Kuppelformen des Inneren widerspiegeln. Als echt byzantinisches Bauwerk dieser Art aus der Mitte des 12. Jahrhunderts steht die fest in sich geschlossene Basiliuskirche zu Owrutsch (Abb. 136) in Südrußland mit ihren zwei niedrigen westlichen Ecktürmen da.

Die zweitälteste Kirche Nowgorods ist die Kathedrale Nikolaus' des Wundertäters von 1163, deren würfelförmiger Kernbau noch mit sechs Pfeilern und drei gleichhohen Parallelapsiden, aber nur mit einer Kuppel ausgestattet ist. Im Übergang zu den Vierpfeilerkirchen steht hier im Norden die Blagowjeschenja- (Verkündigungs-) Kirche von 1179 bei Nowgorod, deren Apsiden, nach innen gezogen, äußerlich nur noch als flache Kreisausschnitte hervortreten. Bei der Verklärungskirche auf dem Berge Nereditza (1198) sind die Seitenapsiden vollends zusammengeschrumpft.

Abb. 136. Die Basiliuskirche zu Owrutsch. Nach J. Grabar, „Russische Kunstgeschichte".

Seit der Mitte des 12. Jahrhunderts erhob sich die neue, 1116 gegründete Hauptstadt Wladimir an der Kljasma im Susdalschen Fürstentum zum höchsten Glanze. Im susdalschen Stil erscheinen die Tonnengewölbe des Inneren als Halbrundgiebel an der Außenseite, deren kleinere Blendbogen mit lang herabgezogenen Schenkeln unter den Dachlinien oder den Trennungssimsen des Erd- und des Obergeschosses Bogenfriese oder Blendarkaden bilden. Schon die Verklärungskirche im benachbarten Perjaslawlj (1152—57) zeigt diese susdalschen Eigentümlichkeiten. Um 1158 entstand in Wladimir selbst die große Kathedrale der Himmelfahrt Mariä, deren Grundriß mit seiner fünfschiffigen, von 16 Pfeilern gebildeten Anlage noch dem der Sophienkirche zu Nowgorod gleicht, während ihr Aufbau den susdalschen Stil in voller Prachtentwickelung zeigt. Die schlanken, dünnen äußeren Halbsäulen als Blendbogenträger sollen lombardische oder deutsche Baumeister in Rußland eingeführt haben. Der durch sie gebildeten einheimischen Schule entsproß 1165 die schlanke, hohe Muttergotteskirche am Flusse Nerli bei Wladimir, die als der vorbildliche Meisterbau dieses Stiles gilt, entsproß 1194—95 aber die berühmte Demetriuskathedrale zu Wladimir (Taf. 27), die im 19. Jahrhundert stilvoll erneuert ist. Die hochstrebende Zweistöckigkeit des geschilderten Stiles kommt in ihr vollendet zum Ausdruck. Die dünnen, hohen Säulen ihrer Außenwände tragen korinthisierende Kapitelle. Merkwürdig sind die enggestellten Blendarkaden unter dem Trennungssims der beiden Geschosse, noch merkwürdiger ist das flach erhabene Bildwerk, das, wie an den Außenwänden jener armenischen Kirche zu Achthamar im Wansee (S. 102, Abb. 82), die Bogenfelder des Obergeschosses in lockerer Anordnung bedeckt, am merkwürdigsten vielleicht

aber sind die Rundbogenportale mit ihren Westeuropa entlehnten abgetreppten und mit Säulchen besetzten Gewänden. Was an dieser Kirche westeuropäisch anmutet, ist aber doch alles geschickt ins Russische übersetzt. Fast völlig „romanisch" im abendländischen Sinne endlich wirkt die gleichzeitige Kapelle des Bogolinbow-Klosters bei Wladimir.

Die Tatarenherrschaft über Rußland, die um 1250 eine vollendete Tatsache war, aber führte dann der russischen Baukunst jene Flut fremder Einzelmotive zu, auf deren Grund sich, nachdem sie sich verlaufen, eine neue russische Kunst erhob.

Die ältere Malerei Rußlands ist schlechthin byzantinische, von griechischen Händen ausgeführte Kunst. Dementsprechend nimmt im malerischen Schmuck der älteren russischen Kirchen zunächst die Mosaikmalerei die bedeutendste Stellung ein, während die Freskomalerei, die sich in der Regel auf die Nebenräume beschränkte, überall aushalf, wo die Mittel nicht ausreichten, Mosaiken zu schaffen. In den Osträumen der Sophienkathedrale zu Kiew, deren teilweise erhaltener Bildschmuck sich eng an die Mosaikenfolgen der byzantinischen Kirchen anschließt, herrscht das Goldgrundmosaik, dessen Darstellungen sich entwickelungsgeschichtlich zwischen denen von Hosios Lukas (S. 91—92) und von Daphni (S. 165) einreihen, ihrer Ausführung nach aber doch eine gewisse provinzielle Schwäche verraten. Im Mittelrund der Hauptkuppel strahlt das Brustbild des Heilands „Pantokrator", umgeben von den vier Erzengeln; in der Trommel erscheinen die Apostel, in den Zwickeln die Evangelisten; in der Mittelapsis (Taf. 26) steht die Riesengestalt der heiligen Jungfrau als Fürbitterin mit erhobenen Händen. In der Nischenrundung teilt der zweimal dargestellte Heiland, nach links und nach rechts gewandt, den sechs von jeder Seite heranschreitenden Aposteln das Abendmahl aus. Aber schon die Passionsdarstellungen in den Tonnengewölben sind Fresken; und mit dem Pinsel sind auch die hier zum erstenmal erscheinenden Bilder aus dem Marienleben ausgeführt, von denen die Darstellung im Tempel und die Vermählung der Jungfrau besonders ansprechen. Die Formensprache ist hier überall die der späteren Mazedonierzeit in Byzanz. Die noch braunschattige Farbengebung ist heller in den Heiligenbildern, gedämpfter in den biblischen Gemälden. Wie in Daphni sind schon hier die Obergewänder dunkler als die Unterkleider. Von besonderer Bedeutung aber sind die sittenbildlichen, natürlich realistischer gefaßten Fresken aus dem byzantinischen Hof-, Fest-, Zirkus- und Jagdleben neben den Chortreppen. Das Bild der Eichhornjagd bringt hier, wie wir mit O. Wulff annehmen, sogar ein Stück russischen Volkslebens zur Anschauung.

Das 12. Jahrhundert spiegelt auch in Rußland den Wandel der byzantinischen Formenauffassung wider. In den Abendmahlsmosaiken der 1108 gegründeten Michailowschen Klosterkirche zu Kiew, die denen der Sophienkirche gleichen, treten uns jene langgestreckten, kleinköpfigen Gestalten entgegen, die der östlichen Kunst dieser Zeit überall geläufig sind. In den Fresken des 1140 gegründeten Kyrillschen Klosters bei Kiew aber machen sich in den Gesichtszügen und den Bewegungen hier und da die derberen slawischen Eigenheiten bemerkbar, von denen auch die Gemälde der Georgskirche zu Alt-Ladoga, in deren Kuppel die Himmelfahrt Christi wiedergegeben ist, nicht frei sind. Noch völlig griechisch aber wirken die Fresken der Sophienkirche zu Nowgorod (1045), in deren Kuppel der Heiland von Engel- und Prophetenkreisen umgeben erscheint; und völlig griechisch wirkt auch noch die berühmte große Freskenfolge vom Ende des 12. Jahrhunderts in jener Verklärungskirche auf dem Berge Nereditzi. In der Kuppel ist auch hier die Himmelfahrt Christi dargestellt, in der Apsis erscheint auch hier die

Riesengestalt der Madonna über dem Abendmahl der Apostel. An der Westwand der Kirche ist, wie in Torcello (S. 176), das Weltgericht in figurenreicher Darstellung wiedergegeben. Die jüngere Zeit spricht sich in leise anklingender größerer Weichheit aus. Der Mongoleneinfall unterbrach auch diese Entwickelung.

Die russische Tafelmalerei spielt schon wegen der Bedeutung der eigentlichen Bilderverehrung in der russischen Andacht eine wichtige Rolle. Je älter und je byzantinischer die Heiligenbilder dieses Zeitraumes in Rußland sind, um so besser sind sie auch. Das sogenannte Wladimirsche Muttergottesbild in der Kathedrale der Himmelfahrt Mariä zu Moskau gilt als eines der ältesten und besten. Der Goldgrund und die starre spätbyzantinische Gesamthaltung, die durch die entstellende Bekleidung der gemalten Gestalten mit wirklichem Goldblech noch betont wird, bleiben ein Erbteil der russischen Heiligenmalerei.

Auch die Miniaturmalerei wurde in den Klöstern Rußlands anfangs von griechischen Händen geübt, denen sich jedoch bald slawische zugesellten. Als älteste wirklich russische Bilderhandschrift gilt das ostromirische Evangeliar von 1057 in der kaiserlichen Bibliothek zu Petersburg. Die Figurenbilder stehen hier, trotz der ausgesprochen slawischen Gesichtszüge, die z. B. der Apostel Markus zeigt, noch auf byzantinischem Boden. Seltsam aber muten uns schon hier die aus Blatt-, Blüten- und Tierkopfmotiven zusammengesetzten, in einem nordisch-byzantinischen Mischstil gehaltenen Zierbuchstaben an, aus deren oberem Teil uns maskenartige Tier- oder Frauenköpfe anstarren. Bis tief ins 13. Jahrhundert hinein bewahren die Zierleisten und Anfangsbuchstaben der russischen Handschriften in ihrer Zusammensetzung aus Bandflecht-, Blüten- und Tiermotiven und in ihrer lebhaften, Rot und Blau bevorzugenden Färbung eine breitspurige Besonderheit, die sie von byzantinischen Werken unterscheidet.

Von der russischen Bildnerei läßt sich nur wenig berichten. Die berühmten „Korssunschen" Türen am westlichen Haupteingang der Sophienkirche zu Nowgorod, die aus Bronzetafeln über eichenem Kern bestehen, sind im 12. Jahrhundert in Deutschland entstanden. Wir kommen auf sie zurück. Halb byzantinisches und halb westlich-romanisches Empfinden mit slawischen Einzelzügen tritt uns auch in dem bildnerischen Schmuck der Demetrius-Kathedrale zu Wladimir und der Mariä-Schutz-Kirche am Nerlifluß entgegen. Jene äußeren hochgestreckten Rundbogenfelder der Demetriuskirche (Taf. 27) sind mit weißen Steinreliefs ausgelegt, deren Einzeldarstellungen hier nicht aufgezählt werden können. Der Heiland oder andere heilige Gestalten erscheinen thronend in ganzer Gestalt oder als Brustbilder in Rundrahmen über den Fenstermitten. Sinnbildliche Tiergestalten sind in symmetrischer Anordnung lose über die Wandflächen zerstreut. Merkwürdig aber ist, daß hier zwischen der Madonna und Heiligengestalten, zwischen der Kreuzigung und anderen biblischen Vorgängen die Himmelfahrt Alexanders des Großen auf seinem Greifenwagen erscheint; gerade im Vergleich mit derselben Darstellung in der Markuskirche zu Venedig, von der dieses Relief abhängt, zeigt es in lehrreichster Weise, wie die gezierte korrekt-byzantinische Formensprache sich unter russischen Händen in kindlich unbeholfenes Lallen verwandelte.

3. Die armenisch-georgische Kunst im hohen Mittelalter.

Die Mitte des 11. Jahrhunderts bildet in der armenisch-georgischen Kunst keinen Abschnitt. Die Kirche von Nikortzminda in Armenien, deren Außenseite reich verziert ist, schließt sich den Bauten an, die wir kennen gelernt haben (S. 100—101). Die edle Kirche zu Mokwi aus der Mitte des Jahrhunderts zeigt noch Anklänge an die Kuppelbasilika. Die kleine Zwölfeckkirche

Surb Grigor zu Ani von 1215 ist von außen mit engen, hohen Blendarkaden umzogen, die von überhöhten Rundbogen über dünnen Doppelsäulen gebildet werden; eine wie willige Aufnahme jetzt aber die Verzierungen des Islams fanden, verrät schon die kufische Inschrift (Bd. 2, S. 374, Abb. 315) von 1063 an einer Kirchenpforte zu Gelathi in Georgien. Hier kehrte man jetzt übrigens von den armenischen zu den byzantinischen Hauptformen zurück. An der großen Klosterkirche zu Gelathi (1089—1126) treten die drei östlichen Apsiden, mit Vieleckseiten ummauert, in echt byzantinischer Weise hervor; und in die armenische Ornamentik, die sich gerade in Georgien jetzt üppig entfaltete, drangen neben den türkisch-arabischen Ziermustern dementsprechend jetzt auch wieder echt byzantinische Pflanzenranken ein. An der Selbständigkeit der armenischen gegenüber der byzantinischen Baukunst ist im allgemeinen mit Strzygowski festzuhalten.

Abb. 137. Vogelschlingbuchstaben einer armenischen Bibel von 1375, in der Mechitharistenbibliothek zu Wien. Nach J. Strzygowski, „Das Etschmiadzin-Evangeliar" in den „Byzantinischen Denkmälern".

Die armenische Malerei läßt sich heute, abgesehen von geringen Freskenresten und lehrreichen Ikonen, nur noch in den Bilderhandschriften verfolgen, in denen jetzt auch die eigentlichen Figurenbilder auf byzantinischer Grundlage ein immer armenischeres Gepräge erhalten. Schon in den Kanonestafeln des 1193 entstandenen armenischen Evangeliars in San Lazzaro bei Venedig treten Dreiviertelbogen neben die Rundbogen, nehmen Säulenknäufe und Fußstücke die armenische Kugelgestalt an und machen sich persische Einflüsse in den scharfen Einzelheiten der Blumenzieraten geltend. Seit dem 13. Jahrhundert aber tritt eine wirklich armenische Handschriftenmalerei auf, die sich bis in das 16. Jahrhundert herab kaum mehr verändert hat. Die eigentlichen Bibelbilder erweisen sich auch hier als Kopien byzantinischer Vorbilder mit geringen örtlich bedingten Zutaten. Dagegen erhalten weltliche Vorgänge mit Vorliebe ein asiatisches Gepräge. Die eigentlichen Verzierungen aber bewegen sich in den bereits (S. 102) geschilderten Gleisen folgerichtig weiter. Die Vogelschling-Ornamentik wird trotz ihren altchristlichen Grundlagen zur armenischen Nationalkunst. In ihrer vielseitigsten Ausbildung treten uns die Vogelschling- und Schlingknotenbuchstaben (Abb. 137) in einer Bibel von 1375 in der Mechitharistenbibliothek zu Wien entgegen. Neben ihnen aber erscheinen als Randverzierungen jene Palmettenstäbe und Palmettenfüllungen, aus denen Sirenen hervorblicken. Auf den byzantinischen Ursprung ähnlicher Motive in dem Buchstaben E einer armenischen Handschrift des 15. Jahrhunderts (Abb. 138) hat Tikkanen aufmerksam gemacht. Gerade als Mischkunst hat diese nationale armenische Kunst einige entwickelungsgeschichtliche Bedeutung. Aber sie selbst hat wenig gefördert und nichts weitergegeben.

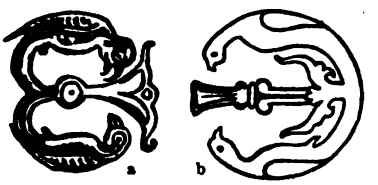


Abb. 138. Initial-E einer byzantinischen Handschrift der Kgl. Bibliothek zu Berlin (a) und einer armenischen Handschrift von 1469 im Besitz des Dr. Martin in Helsingfors (b). Nach J. J. Tikkanen, „Tre armeniska miniaturhandskrifter" im „Finsk Museum" 1898.

II. Die Kunst Italiens im hohen Mittelalter (um 1050—1250).

1. Einleitung. — Die byzantinische und byzantinisierende Kunst Venedigs und Unteritaliens.

Aus der großen Völkermischung, die sich um die Mitte des 11. Jahrhunderts im Abendlande vollzogen hatte, ging die lateinische Rasse zunächst als Siegerin hervor, insofern ihre Sprache die anerkannte Sprache der römischen Weltreligion und der abendländischen Wissenschaft blieb; die neuen Volkssprachen aber, die, in den Grenzen des altrömischen Kaiserreiches durch die Mischung mit der Sprache der germanischen Machthaber entstanden, zu den ersten Trägerinnen der ritterlichen Dichtkunst des Mittelalters wurden, sind von der Wissenschaft als „romanisch" bezeichnet worden. Als „romanisch" hat man dementsprechend etwas voreilig seit dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts auch den Kunststil, zunächst den Baustil, dieser Zeit bezeichnet, ja für die bildenden Künste hat man diese Bezeichnung auch auf die germanischen Länder ausgedehnt, deren Völker ihrer eigenen Sprache treu geblieben waren. Indessen fängt die Gegenwart unter Strzygowskis beredtem Vortritt an, sich wieder der Frage zuzuwenden, ob der seit einigen Menschenaltern als romanisch, früher aber schlechthin als byzantinisch bezeichnete Baustil nicht in der Tat orientalischen Ursprungs sei; ja, die „byzantinische Frage", d. h. die Frage nach dem Einfluß der byzantinischen auf die abendländische Kunst, hat ein ganz anderes Ansehen dadurch gewonnen, daß nicht erst der griechische, sondern der weiter östliche Osten, in dem die Klöster entstanden, als der Ursitz der sogenannten „romanischen" Kunst, die im wesentlichen Klosterkunst blieb, gefeiert wird. Wir kommen darauf zurück. Für Italien liegt diese Frage von vornherein insofern anders als im Norden, als weite Strecken Italiens, die zum Teil erst vor kurzem dem byzantinischen Reiche entrissen worden waren, in künstlerischer Beziehung offensichtlich während dieses ganzen Zeitraumes in stärkster Abhängigkeit vom christlichen Osten blieben. Die italienische Kunstgeschichte dieses Zeitraumes ist neuerdings in den großen Werken von Adolfo Venturi, von André Michel und, klar zusammenfassend, in den handlichen Bänden von Emilio Carotti behandelt worden. Der ganzen unteritalischen Kunst dieses Zeitraumes hat Emile Bertaux ein anregendes Werk gewidmet.

Wir beginnen unsere Umschau im Anschluß an die Betrachtung der byzantinischen Kunst folgerichtig mit der Kunst eben jener Teile Italiens, die am längsten unter byzantinischem Einfluß verharrten, also Venedigs im Norden, des Normannenreiches im Süden Italiens und auf Sizilien. Hier wie dort wiesen zunächst die Handelswege auch auf künstlerische Beziehungen zum Osten hin; und in Unteritalien tat das alte „großgriechische" Blut das Seine dazu, die Beziehungen zu fördern.

Unter den reichen alten Küsten- und Inselstädten der nach Osten gewandten Nordwestecke des Adriatischen Meeres hatte Venedig sich schon 811 zur Hauptstadt emporgeschwungen. Die Insellage der prächtigen Lagunenstadt erwies sich als Schirm ihrer Freiheit, ihr Unternehmungsgeist füllte sie mit den Schätzen der ganzen bekannten Welt, ihr guter Geschmack machte sie allmählich zu einer der eigenartigsten und schönsten Städte dieser Erde. Der Flügellöwe, das Sinnbild ihres Schutzheiligen, des Evangelisten Markus, wurde zum Wahrzeichen der stolzen Meerbeherrscherin, die nach der Eroberung Konstantinopels durch ihren Dogen Enrico Dandolo (1204) als anerkannte Vormacht Europas dastand.

Einzelne erhaltene Palastfassaden „romanischen" Stils, wie der Fondaco de' Turchi (Stadtmuseum), Palazzo Dandolo (Farsetti) und Palazzo Loredan, die noch heute ihre

a Außenansicht.

b Innenansicht.

Taf. 28. Die Markuskirche in Venedig.

Nach Photographien von Fratelli Alinari in Florenz.

a Apsismosaik von Santa Maria Trastevere in Rom.

b Apsismosaik von San Paolo fuori le mura bei Rom.

Taf. 29. Apsis-Mosaikgemälde mittelalterlicher römischer Kirchen.

Nach Photographien von Fratelli Alinari in Florenz.

Rundbogenhallen in der grünen Wasserfläche des Canale Grande spiegeln, zeigen bereits, wie geschickt die Baumeister der Lagunenstadt den Stil ihrer Palastfassaden den Wasserstraßen, an denen sie lagen, anzupassen verstanden. Schon die Überhöhung der Rundbogen der Halle des Fondaco de' Turchi weist auf östlichen Ursprung hin. Venedigs Kirchenbaukunst dieser Zeit aber vertritt ein Prachtbau statt vieler: die 1063 begonnene, 1095 geweihte Markuskirche, in deren drei Apsiden und deren westöstlichen Umfassungsmauern vielleicht noch Teile des jüngstvorhergegangenen, zwischen 976 und 1008 errichteten Gebäudes erhalten sind. Ihrer Gestalt nach ist die Markuskirche ein Zentralbau, eine byzantinische Fünfkuppelkirche über kreuzförmigem Grundriß (Abb. 139). Als ihre Vorbilder erscheinen einerseits die nicht erhaltene Apostelkirche (S. 38), anderseits aber auch die Irenenkirche zu Konstantinopel. Die vier griechischen, also gleich langen Kreuzesarme, über deren Vierung sich die auf Zwickeln ruhende Hauptkuppel erhebt, sind dreischiffig. Die vier Nebenkuppeln erheben sich über den Kreuzarmen. Die Mitte jedes Armes nimmt ein mächtiges, durch weite Rundbogen verbundenes kuppeltragendes Pfeilerviereck ein; die Bogen der zweistöckigen Nebenschiffe öffnen sich durch Säulenstellungen nach dem Mittelraum. Der westliche Kreuzesarm wird von einer Vorhalle umfaßt, deren vordere Außenseite (Taf. 28a) in fünf mächtige halbrunde, von zweistöckigen Marmorsäulenreihen getragene Nischenportale aufgelöst ist, an die sich links und rechts, seitwärts frei vorspringend, ein sechster und siebenter Bogen anschließen. Fünf mächtige Halbrundbogen bilden das Obergeschoß der hinter der Vorhalle zurücktretenden Hauptfassade. Die äußere Umkleidung des Gebäudes mit Marmormustern und Säulen gehört noch dem 12. Jahrhundert an. Den phantastischen Eindruck des Äußeren aber vollendet der spätgotische Besatz, der die krönenden Fassadenbogen mit Kielbogen, kleinen Baldachinen, Kriechblättern und Statuen wie mit Goldschmiedearbeit einfaßt. Die Fülle der antiken oder frühmittelalterlichen, aus allen Nachbargegenden herbeigeschafften vielfarbigen Marmorsäulen, die im Äußeren wie im Inneren der Kirche angebracht worden, ist erstaunlich; noch erstaunlicher die Vielgestaltigkeit ihrer frühmittelalterlichen abend- und morgenländischen Kapitelle. Wirkt das Äußere, dessen Farbenglanz durch die Mosaiken der Bogenfelder erhöht wird, märchenhaft asiatisch bei zerfahrener Linienführung und unruhig schillernder Gesamthaltung, so empfängt uns das Innere (Taf. 28b) um so einheitlicher und ruhiger in sich abgeschlossen. Die unteren Wandteile glänzen in prächtigen Marmormustern, während Mosaiken auf Goldgrund von allen oberen Flächen, Bogen und Wölbungen herabstrahlen. Die malerische Flächenhaftigkeit der inneren byzantinischen Kirchenausschmückung tritt uns hier in der ganzen Armut ihrer baulichen Gestaltungskraft, aber auch in ihrer ganzen raumabschließenden Großartigkeit mit stimmungsvoller Feierlichkeit aus geheimnisvollem Helldunkel entgegen.

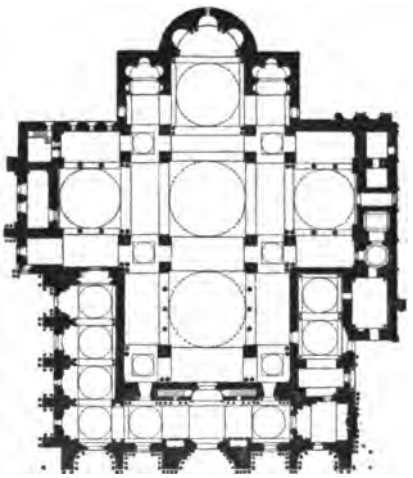


Abb. 139. Grundriß der Markuskirche in Venedig. Nach G. Dehio und G. von Bezold, „Die kirchliche Baukunst des Abendlandes".

Der Einfluß der Markuskirche machte sich im weiten Umkreise Venedigs geltend. Im Mittelpunkt einer „Schule der Markuskirche" steht, wie Rathgens dargetan hat, der Neubau

des 12. Jahrhunderts von San Donato zu Murano, dessen Ostseite von außen freilich schon von einer reichen romanischen Rundbogengalerie umzogen ist.

Der plastische Schmuck der Markuskirche, den von der Gabelentz im Zusammenhang erörtert hat, spiegelt die ganze venezianische Bildhauerei dieses Zeitraumes wider. Manches ist griechische, aus dem Osten eingeführte Arbeit. Die vier Säulen des Altar-Baldachins (S. 74), von denen man eine Zeitlang die hinteren irrtümlicherweise als mittelalterliche Nachahmungen ansah, gehören zu den wichtigsten Schöpfungen der altchristlichen, syrisch-palästinischen Reliefkunst. Die „Geburt Christi" über dem Nordportal erinnert noch stark an byzantinische Elfenbeinplastik. Die acht „Barmherzigkeiten" und acht „Tugenden" über dem Mittelportal der Hauptfassade aber weisen in ihrer abendländischen Belebtheit, wenn sie auch noch dem 13. Jahrhundert angehören, trotz ihrer Aufnahme einzelner antiker Motive über die Stilgrenzen unseres Zeitraumes hinaus.

Auch die venezianische Malerei dieser Zeit lernen wir zunächst aus den Mosaiken der Markuskirche kennen. Der Gesamtplan ihres Mosaikenschmuckes, der dem der Athoskirchen verwandt ist und wahrscheinlich in jener Apostelkirche in Konstantinopel vorgebildet war, muß auf die Entstehungszeit der Kirche zurückgeführt werden. Aber dieser Zeit, also dem letzten Viertel des 11. Jahrhunderts, gehört nur ein kleiner Teil der erhaltenen Mosaikbilder an. Als das älteste gilt „Christus" zwischen Maria und Johannes inwendig über der Eingangstür, während die Darstellung des Heilandes zwischen Maria und Markus über der äußeren Seite dieser Eingangstür, in der Vorhalle, erst um 1100 ausgeführt worden ist Dann folgen die Mosaiken der drei Kuppeln der Hauptachse. In der westlichen ist das Pfingstfest, in der mittleren ist die Himmelfahrt Christi wiedergegeben, in der östlichen erscheint Christus mit 16 Propheten. Dem 12. Jahrhundert gehören auch noch die Wunder Christi und die Bilder aus dem Leben des hl. Markus in einigen der Gurtbogen und der Tonnengewölbe an; und alles dies ist echt byzantinisch im Sinne der strengen und feierlichen Darstellungen in Daphni (S. 165), wenn auch schwungloser in der Zeichnung als diese, so doch glühender in der Färbung gehalten. Abendländisch erscheinen uns die Tugenden und Seligpreisungen über dem Fensterkranz der Hauptkuppel. Im Grunde byzantinisch aber sind auch die Schöpfungsbilder der Vorhalle, die sich, im 13. Jahrhundert entstanden, wie Tikkanen nachgewiesen hat, an die griechische sogenannte Cotton-Bibel (S. 67) der frühchristlichen Zeit anschließen. Der Ausführung nach aber zeigen sie bereits den lockereren, der Wirklichkeit in derberen Einzelzügen folgenden, schon mit abendländischem Empfinden verquickten griechischen Stil des 13. Jahrhunderts. Was die gotische Zeit, die Renaissancezeit und die Neuzeit hinzugefügt und hergestellt haben, steht natürlich auf anderem Boden. Der schimmernde Goldgrund saugt alle die verschiedenen Formen und Farben in sich auf und strahlt sie in mystischem Dämmerlicht wieder aus.

Byzantinisch erscheinen im wesentlichen auch die Kirchenmosaiken der Venedig benachbarten Inseln. Sowohl der alte Dom von Torcello (S. 47) als auch der Dom von Murano zeigen in ihren Chornischen noch Maria statt des Heilands: in Torcello erscheint sie, wie in der Sophienkirche zu Thessalonich (S. 91), thronend mit dem Kinde, in Murano, wie in Nea Moni auf Chios (S. 92), betend mit erhobenen Händen, ohne das Kind. Das große Mosaik des Jüngsten Gerichts an der inneren Westwand des Domes von Torcello, das dem Anfang des 13. Jahrhunderts angehört, aber zerfällt in fünf übereinander angeordnete Streifen, von denen der oberste in mehr denn doppelt so großen Gestalten als die anderen den Erlöser in der Vorhölle nach byzantinischer Art wiedergibt. Einzelne abendländische Züge gesellen sich im Weltgericht

den byzantinischen. Erst im nächsten Zeitraum aber, und dann noch langsam, schlossen Venedig und sein Gebiet sich der im Abendlande entstandenen künstlerischen Bewegung an.

Unteritalien und Sizilien, um deren paradiesische Gefilde seit Jahrhunderten arabische Ägypter, byzantinische Griechen und langobardische Germanen gekämpft hatten, entwickelten sich in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts durch die Tapferkeit und die Klugheit der seit 1020 in Apulien eingedrungenen normannischen, d. h. der in der Normandie schon halb zu Franzosen gewordenen skandinavischen Eroberer zu einem monarchischen Einheitsstaate, der bis gegen das Ende des 12. Jahrhunderts unter normannischer Herrschaft blieb, von 1194 bis zum Ende dieses Zeitraumes aber unmittelbar unter der deutschen Kaisermacht stand. Als am Hofe Kaiser Friedrichs II. (1212—50), des „Königs beider Sizilien", die italienische Dichtkunst in jungfräulicher Schlichtheit und Anmut ihre Schwingen regte, waren diesseits wie jenseits der Straße von Messina bereits alle jene Prachtbauten entstanden, in denen byzantinische, normannische, sarazenische und lateinische Sonderzüge sich zu einem neuen Ganzen von blendender Eigenart, wenn auch nicht eben von großer Entwickelungsfähigkeit, verbanden. Lombardische und französische Einflüsse traten in Friedrichs letzten Jahren immer offensichtlicher hinzu. Um die Kunstgeschichte Unteritaliens und Siziliens haben sich nach den alten Werken von H. Schulz und von de Marzo, außer Venturi, namentlich Bertaux, Diehl und Wackernagel verdient gemacht.

In der Baukunst des unteritalischen Festlandes rangen während der Normannenzeit die eindringenden neuen Kunstweisen mit der byzantinischen Überlieferung. In Kalabrien schließt sich jetzt als echt byzantinische Dreiapsiden-, Viersäulen- und Fünfkuppelkirche die kleine „Cattolica" zu Stilo an jene älteste Kirche dieser Art zu Rossano (S. 105) an. Nur eine Kuppel trägt San Pietro zu Otranto, eine Viersäulenkirche, deren Eckkuppeln durch Tonnengewölbe ersetzt sind. In größeren Ausmessungen erhebt sich der 1101 geweihte Dom zu Canosa in Apulien, ein Fünfkuppelbau mit 18 antiken Säulen, der der Markuskirche in Venedig verwandt erscheint. Islamisch aber blickt das Grabmal des Normannenfürsten Boëmund (gest. 1111) an seiner Südseite drein. Eine stärkere Beimischung abendländischer Baugedanken zeigen die kalabrischen und apulischen Dreikuppelkirchen, von denen Santa Maria del Patir bei Rossano (um 1135) ihren mit drei Kuppeln in der Querrichtung bedeckten Altarraum etwas unorganisch ihrem Langhaus, einer dreischiffigen Säulenbasilika, vorlegt, während die Kirchen, die ihre drei Kuppeln hintereinander auf der Vierung und dem Langhaus tragen, wie San Francesco zu Trani (1184 geweiht), Ognissanti bei Valenzano und die Kathedrale von Molfetta, schon durch ihr Pfeilersystem im Übergang zur romanischen Baukunst stehen.

Als abendländische flachgedeckte Basiliken erhoben sich unter südlich-normannischem Einfluß z. B. der stattliche, 1084 geweihte Dom von Salerno, dessen Langhaussäulen leider in barocke Viereckpfeiler verwandelt worden sind, während 28 antike Säulen aus Pästum noch heute seine Vorhalle schmücken, der Dom von Capua von 1120, dessen antike Säulen sich ebenfalls nur im Vorhof erhalten haben, und der Dom von Gerace, der mit seinen antiken Langhaussäulen, seinen drei Parallelapsiden und seiner dreiteiligen Vorhalle als unverfälschtes Beispiel der normannisch-italischen Basiliken schlichter Art dasteht. Auch die wohlerhaltene, durch ihren Freskenschmuck berühmte querschiffloſe Kirche Sant' Angelo in Formis bei Capua, die Kathedralen von Sessa Aurunca und Caserta Vecchia und die reich ausgestatteten Dome zu Ravello (seit 1081) und Amalfi (seit 1204) waren als altchristliche Säulenbasiliken gedacht.

Unter nordisch-normannischem Einfluß entstand vor allem die vielgenannte Kirche San Nicola zu Bari (1089—1109), eine flachgedeckte dreischiffige Säulen- und Emporenbasilika, deren Schauseite im schlichten Rundbogenstil gehalten ist, während sich an ihren Langseiten offene Bogenhallen entlang ziehen; und dieser Kirche folgten die anmutige Kathedrale derselben Stadt (1170—78) und die schmucke, von den Wellen der Adria bespülte Kathedrale von Trani (1169—1230).

Abb. 140. Tierkapitell in der Kirche zu Venosa. Nach M. Wackernagel, „Die Plastik des 11. und 12. Jahrhunderts in Apulien".

Burgundisch-französische Baugedanken spiegeln sich zunächst in der unvollendeten Kirche von Venosa (1135) wider, in ihren stark vorspringenden Querschiffarmen mit östlichen Nischen, ihrem Chorumgang mit Kapellenkranz, ihren Bündelpfeilern und ihren bildnerisch gestalteten Blattkranz-, Tier- und Figurenkapitellen (Abb. 140). Als Nachbildungen des Chors von Venosa erscheinen die Choranlagen der Kathedralen von Accerenza in Apulien und von Aversa in Kampanien. Im Chor von Aversa melden sich spitzbogige Kreuzgewölbe. Vollends französisch-burgundisch wirkt die teilweise schon spitzbogige, von schlanker Vierungskuppel überragte Kathedrale von Lecce (1180), in deren Innerem noch klassisch korinthische Kapitelle erscheinen, während ihr Äußeres, wie übrigens das der meisten unteritalischen Kirchen dieser Zeit, mit romanischen Bogenfriesen geschmückt ist.

Toskanisch-pisanischen Einfluß dagegen verrät das reiche, von Rundbogenblendarkaden umgebene und mehrfarbig inkrustierte Erdgeschoß der romanischen Kathedrale von Troia (1093), deren oberes Fassadengeschoß mit seinen prächtig von Bildwerk umrahmten Fensterrosen erst im 13. Jahrhundert ausgeführt wurde; und den gleichen Einfluß zeigen San Basilio in Troia und die Kathedrale von Siponto (1117), der sich die heute fast völlig umgestaltete Hauptkirche von Foggia (seit 1179) anreiht.

Abb. 141. Außengalerie an der Langseite der Kathedrale von Bitonto. Nach E. Bertaux, „L'art dans l'Italie méridionale".

Ganz der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, der Regierungszeit Friedrichs II., entstammt zunächst die reizende, um 1200 gegründete, aus einem Gusse geschaffene Kathedrale von Bitonto, die mit ihren äußeren Langseitengalerien (Abb. 141) im Anschluß an San Nicola in Bari (oben) den apulisch-romanischen Stil in seiner reinsten Entfaltung zeigt.

Die eigentliche kaiserliche Kunst des italienischen Deutschen Friedrich II. war weltlicher Natur. Hauptsächlich baute er Burgen und Schlösser, über die Schubring zusammenfassend berichtet hat. Als neue Strömungen traten in dieser kaiserlichen Kunst des mittelalterlichen Unteritaliens einerseits, namentlich in den Bildwerken, die absichtliche Wiederanknüpfung an antike Vorbilder, die noch niemals vergessen gewesen waren, anderseits, namentlich in den

Bauten, aber doch erst im letzten Lebensjahrzehnt des Kaisers, die Aufnahme der damals „modernen Richtung", der französischen Gotik, in den Vordergrund. Zwischen 1233 und 1240 errichtete Friedrich den klassischen Torbau zwischen den beiden Türmen des Brückenkopfes von Volturno zu Capua, einen Bau, von dem nicht viel mehr als sein klassischer bildnerischer Schmuck erhalten ist. Seit 1240 aber erbaute er das berühmte Schloß Castel del Monte, das zwischen Barletta und Bari auf ragendem Bergkegel thront. Es erhebt sich über gleichseitigem Achteck mit acht Ecktürmen. Jedes seiner beiden Stockwerke enthält acht Säle. Am Äußeren fällt das antikisierende Hauptportal neben reichen gotisierenden Fensterumrahmungen auf. Im Inneren erheben sich spitzbogige Rippengewölbe teils über korinthischen Pilastern, teils über Dreipfeilerbündeln mit frühgotischen Knospen- oder Hörnerkapitellen. Alles ist ebenso reich wie geschmackvoll durchgebildet.

Die Entwickelung des Stiles aller dieser unteritalienischen Bauten spiegelt sich auch in ihren bildnerischen Zierformen wider, die Wackernagel eingehend untersucht hat. Zuerst machen die langobardischen den mittelbyzantinischen, dann machen diese den alteinheimisch antiken Formen Platz. Anfangs mischen sich sarazenisch-normannische, bald aber lombardisch-romanische und burgundisch-romanische Formen hinein, die allmählich burgundisch-gotischen weichen. Namentlich in den Säulen- und Pfeilerknäufen, aber auch an den Portal- und Fensterumrahmungen macht diese Entwickelung sich geltend, die wir hier nicht im einzelnen verfolgen können. Rein byzantinisch erscheinen noch im ersten Viertel des 12. Jahrhunderts der Heiland zwischen Engeln im Bogenfelde der nördlichen Seitentür der Kathedrale von Troia und die in Felder getrennten Jagdstücke des Portals von San Benedetto in Brindisi. Südfranzösischer Einfluß tritt in dieser Zeit bereits in den prächtigen Engelköpfen mit eckigen Flügeln im Bogenrundband der Sakristeitür von Monopoli (Abb. 142) hervor. Besonders stattlich hebt das Hauptportal von San Nicola in Bari sich von der schlichten Fassadenwand ab. Freisäulen stehen als Träger der oberen Umrahmung auf dem Rücken von Stieren. Vertreter der östlichen Tierwelt beleben die Wellenranken der inneren Umrahmung. Antike, byzantinische und sarazenische Einzelmotive sind zu einem neuen, apulisch-romanischen Mischstil verschmolzen. Nordisch grimme Trägertiere erscheinen am Apsisfenster und am südlichen Querschiffenster des Domes von Bari. Spielend werden asiatische Kamele und Löwen, ein Einhorn und ein Greif dem Rankenwerk der Türpfosten des Domes von Salerno (1099) einverleibt (Abb. 143). Zum stilvollen Ausgleich drängen dann in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts das Prachtportal von Santi Nicola e Cataldo zu Lecce und das des Domes zu Trani mit seinen Reliefbildern aus dem Leben der Erzväter, die bereits von selbständigem Leben erfüllt sind.

Abb. 142. Engelköpfe im Bogenrund der Sakristeitür der Kathedrale von Monopoli. Nach M. Wackernagel a. a. O.

Auch die Inneneinrichtung der Kirchen, namentlich die Predigt- und die Lesekanzeln (Ambonen), die Bischofsstühle und die Osterleuchter werden in Unteritalien seit dem Ende des 11. Jahrhunderts aus Marmor gebildet und an der adriatischen Seite mehr bildnerisch, an der tyrrhenischen Seite, die von Sizilien beeinflußt wurde, mehr ornamental mit farbigen Einlagen in geometrischen Mustern aufs reichste geschmückt. Die bildnerisch-geschmückten

Kanzeln und Bischofsstühle des östlichen unteritalischen Festlandes werden in der Regel von Säulen getragen, die auf Löwen, anderen Tieren oder kauernden Menschengestalten, Sinnbildern überwundener Mächte, stehen, nicht selten auch mit Reliefs verziert sind, die, wie der Kampf Georgs mit dem Drachen oder der Kampf Simsons mit dem Löwen, den Sieg der Finsternis über das Licht andeuten. Mit einem Adler über einem Menschenkopf inmitten reichster Wellenranken, Palmettenbänder und geometrischer Ziermotive sind die Kanzel des Domes von Canosa und die Bruchstücke der Kanzeln in den Domen von Siponto und von Monte Sant' Angelo ausgestattet; am Blattwerk, an den Adlern und den Menschenköpfen dieser drei Werke, mit denen der Künstlername des Acceptus verknüpft ist, hat Wackernagel die Entwickelung von schematischem Byzantinismus zu freierer, natürlicherer, aber immer noch streng stilvoller Bildung nachgewiesen. Noch fortgeschrittener in dieser Richtung erscheint im Dom von Canosa der von Elefanten getragene und mit Adlern geschmückte Bischofsthron (Abb. 144), den Meister Romualdus um 1080 anfertigte, wogegen der Bischofsthron von 1098 in San Nicola zu Bari in den keuchenden Trägergestalten seiner unteren Teile bereits den Einfluß der südfranzösischen Schule von Toulouse verrät.

Abb. 143. Türpfostenarabesken vom Dom zu Salerno. Nach D. Salazaro, „L'arte romana al medio evo". (Zu S. 179.)

Der farbenreiche Inkrustationsstil der Westküste Unteritaliens tritt nahezu ein Jahrhundert später namentlich in den Kanzeln (1175), den Chorschranken, der Sängertribüne und dem Osterkerzenleuchter des Domes zu Salerno hervor. Gerade in den meist unfigürlichen, wenn auch manchmal mit Pflanzen- und Tiermotiven belebten Flächenverzierungen dieser Gegenstände hebt sich von weißem Marmorgrund das farbige, golduntermischte Stein- und Glaspasten-Mosaik ab, das um diese Zeit in Rom und in Unteritalien aufkam. Die Vorbilder der kampanischen Schöpfungen dieser Art waren nach Bertaux' Untersuchungen aber nicht, wie die der römischen, die Arbeiten der nach Montecassino berufenen Byzantiner, sondern die ähnlichen, wohl von sarazenischen Künstlern eingeführten Sockel- und Säulenverzierungen in Kirchen und Kreuzgängen Siziliens, die wir kennen lernen werden. Auch die halbnackten Männer, die um das Kapitell des marmornen Kerzenhalters im Dom zu Salerno einen Reigen aufführen, wiederholen das gleiche Motiv des berühmten Leuchters der Pfalzkapelle zu Palermo. Noch merkwürdiger in ihrer schlanken halbnackten Natürlichkeit aber erscheinen die Eckträger des Kanzelunterbaues in Salerno. Der bärtige Träger mit dem Turban sieht selbst wie ein Sarazene aus. Im Dom von Salerno wird auch der um 1100 entstandene elfenbeingeschnitzte Altarvorsatz aufbewahrt, dessen 60 Tafeln mit Reliefdarstellungen aus der biblischen Geschichte nicht alle gleichen Ursprungs sind. Die verhältnismäßig reinen, fein byzantinischen Formen des Nackten in den Schöpfungsbildern weichen z. B. in der Darstellung des Gekreuzigten unruhiger Heftigkeit, die bereits einem anderen, neuen Kunstwollen entspringt.

Sicher vom Osten, ja aus Konstantinopel selbst kam der Bronzeguß nach Unteritalien; und diesem konstantinopolitanischen Bronzeguß, der bald im Osten Unteritaliens weitergebildet wurde, verdanken manche der berühmten Kirchenportale, die wir kennen gelernt haben, ihre kostbaren, künstlerisch geschmückten Bronzetüren. Gerade die Bronzetüren dieser Gegenden

zeigen, in welchem Grade Unteritalien damals noch von Byzanz abhängig war. Die Niellotüren mit eingelegter Arbeit an den Domen von Amalfi, Atrani, Salerno usw. waren, wie wir gesehen haben (S. 168), in Konstantinopel selbst gearbeitet. Seit dem 12. Jahrhundert traten einheimische unteritalienische Meister an die Stelle der byzantinischen, deren Spuren sie anfangs nachahmend folgten, um dann mit zunehmender Selbständigkeit vom Niello, d. h. der Liniengravierung mit Kittfüllung, und der eingelegten Arbeit zum Bronzerelief überzugehen. Von einem Meister Oderisius von Benevent wurden 1119—27 die Türen am Dome zu Troia gegossen, die die Niellotechnik wenigstens teilweise schon durch Reliefbildnerei ersetzen; aber das Grundgefühl ist auch hier noch byzantinisch. Freier vom Hergebrachten und lebensvoller im ganzen, also „romanischer", sind die 72 schon durch ihre Hintergründe auffallenden Reliefelder mit Heiligen und heiligen Geschichten an der Bronzetür des Domes von Benevent. Am freiesten innerhalb dieser Richtung aber erscheint Barisanus von Trani, der um 1160 die dreißig von zierlichem Rankenwerk umrahmten Bronzereliefs der Domtür zu Trani, 1179 die 54 ähnlichen Darstellungen der berühmten Bronzereliefür von Ravello, zwischen 1186 und 1200 aber die 28 Bronzebilder der Nordtür des Domes von Monreale bei Palermo schuf. Mit des Meisters Namen in lateinischer Schrift sind die Türen von Trani und Monreale bezeichnet. Die Bildinschriften aber sind griechisch. Dem Stil nach meldet sich hier bei aller Anlehnung an byzantinische Elfenbeinreliefs doch eine Art selbständigen Schönheitsgefühls. Auf diesem ganzen Gebiete können wir also wirklich eine Entwickelung verfolgen, und die Namen, die in diesen Werken auftauchen, bezeugen auch das Wachsen des Selbstbewußtseins der Künstler mit der Zunahme der Selbständigkeit ihres Schaffens.

Abb. 144. Bischofsthron im Dom von Canosa. Nach M. Wackernagel a. a. O.

In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ging dann von Friedrich II., dem feinsinnigen Hohenstaufenherrscher, auch auf dem Gebiete der bildenden Künste in Unteritalien eine Fülle neuer Anregungen aus. Der Geist seiner Zeit spricht aus dem thronenden Heiland zwischen Maria und Johannes in dem Türbogenfelde der Andreaskirche zu Barletta, als dessen Meister Simon von Ragusa genannt wird; er spricht aus dem Bildwerk des schönen Rundbogentors der Kathedrale von Bitonto, auf dessen Architrav vier Reliefs aus dem Leben Jesu, in dessen Bogenfeld des Heilandes Höllenfahrt noch als Sinnbild seiner Auferstehung in ruhig abgewogener, dem Raum sich anschließender Formensprache dargestellt sind; er spricht aber auch aus den noch altertümlich herb dreinschauenden bildnisartigen Gestalten an einer der Kanzeln derselben Kathedrale, die ein Magister Nicolaus um 1229 gemeißelt. Man glaubt Friedrich II. selbst mit seinen Angehörigen in ihnen zu erkennen. Die Bildwerke aber, die der Kaiser selbst entstehen hieß, sind zum größten Teil vernichtet oder verschollen. Nur wie

durch ein Wunder haben sich einige der bildnerischen Kolossalwerke erhalten, mit denen er den Brückenkopf zu Capua schmücken ließ: der Torso seines eigenen Standbildes und die drei mächtigen Marmorbüsten seines Oberrichters Taddeo da Sessa, seines Kanzlers Pietro del Vigna und der Personifikation der „Capua Ghibellina". Diese wichtigen, zuerst von E. v. Fabriczy veröffentlichten Bildwerke, die sich mit noch 16 kleineren Köpfen von demselben Tor im Museo Campano zu Capua befinden, werfen ein helles Schlaglicht auf die künstlerische Gesinnung Friedrichs. Daß sie von einigen Seiten für antik gehalten werden, beweist ihre enge Anlehnung an die hellenistische Kunst. Aber neben den überlieferten, zugleich leise byzantinisch angehauchten Grundformen zeigen sie doch ein neues, jugendfrisches, wenn auch noch etwas schüchternes Eigenleben, so daß, wie R. Delbrück mit Recht sagt, „in der Entwickelung der antiken Kunst kein Platz für sie zu finden ist". Auf demselben Boden sind, nach ihren dürftigen Resten im Museum von Bari zu urteilen, die Bildwerke vom Schlosse Castel del Monte erwachsen. Diesen bildnerischen Stil Friedrichs II. mit Bertaux und Geymuller schon als „Renaissance" zu feiern, scheint uns jedoch nicht zutreffend. Die Antike sollte in ihm nicht wiedergeboren werden. Sie wurde als vorhanden vorausgesetzt, sollte aber durch den neuen gotischen Einschlag modernisiert werden.

Die Malerei des unteritalischen Festlandes dieser Zeit ist im wesentlichen Wandkunst. Mosaiken haben sich in Unteritalien, von unbedeutenden Resten in den Domen von Salerno und Capua abgesehen, kaum erhalten. Die Fresken aber, die Diehl, Bertaux und Wulff beschrieben haben (S. 105), gehören zum großen Teil den unterirdischen Einsiedlerkapellen Apuliens an. Teilweise haben sie griechische, teilweise lateinische Beischriften. Die Entwickelung von rein byzantinischer Auffassung und Technik zur freieren, selbständigeren abendländischen Kunstweise läßt sich hier vom 11. bis zum 14. Jahrhundert verfolgen. Rein byzantinisch wirkt noch die „Deisis" (Christus, von Johannes und Maria verehrt) in der Höhlenkapelle San Lorenzo bei Fasano, und rein byzantinisch ist auch noch die stehende Muttergottes zwischen Heiligen aus dem 12. Jahrhundert in der Grotte San Giovanni bei Brindisi, der sich der Erzengel mit den mächtigen Flügeln aus demselben Jahrhundert in der Krypta von San Vito de' Normanni bei Brindisi anreiht; byzantinische und abendländische Elemente aber mischen sich schon in dem merkwürdigen Jüngsten Gericht der Westwand der Stephanskapelle zu Soleto, das wohl schon dem 13. Jahrhundert angehört. Byzantinisch ist hier die Art, wie das Meer und die wilden Tiere die von ihnen verschlungenen Menschen wieder ausspeien; römisch aber ist sicher z. B. der Papst mit der dreifachen Krone unter den Seligen des Himmels.

Zu den frühesten und wichtigsten Fresken dieses Zeitraumes in Unteritalien gehören dann namentlich die Wandgemälde der Kirche Sant' Angelo in Formis bei Capua. Die Kirche war eine Gründung des Abtes Desiderius von Monte Cassino, von dem wir wissen, daß er in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts einen regen künstlerischen Verkehr mit Konstantinopel unterhielt, ja sich seine Mosaikarbeiter und andere Künstler vom Gestade des Bosporus verschrieb. Daß auch die Fresken der Kirche Sant' Angelo in Formis unter byzantinischem Einfluß entstanden sind, wird jetzt von keiner Seite mehr geleugnet, leugnete auch F. X. Kraus nicht, der diesem Einfluß, besonders Dobbert gegenüber, jedoch die möglichst engen Grenzen zog. Am einsichtsvollsten hat Bertaux sie besprochen. Daß die Gesamtanordnung abendländisch ist, ist von vornherein zuzugeben. War der Gottesdienst, der in der Kirche gehalten wurde, doch römischer, nicht griechischer Art. Dementsprechend ist in der Hauptapsis über der Darstellung

der drei Erzengel zwischen dem heiligen Benedikt und dem Abt Desiderius, der den viereckigen Nimbus der Lebenden trägt, nicht Maria, sondern der thronende Heiland zwischen den Sinnbildern der vier Evangelisten dargestellt, wird die Westwand von dem großen, in fünf Streifen übereinander angeordneten Weltgericht eingenommen und waren die Oberwände des Mittel-

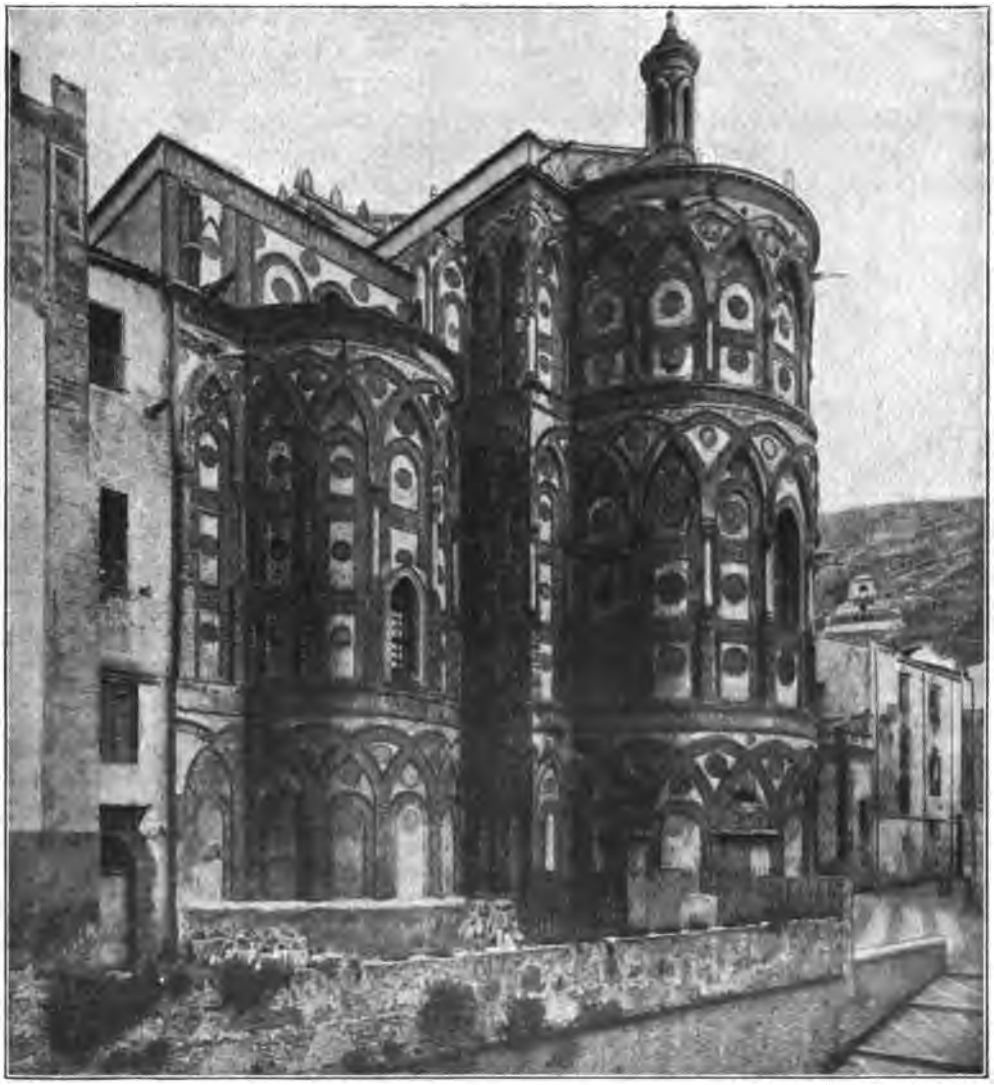


Abb. 145. Rückseite des Domes von Monreale. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. (Zu S. 185.)

schiffes mit annähernd 70 Bildern aus dem Neuen Testament geschmückt, von denen 40 einigermaßen erhalten sind, während die Wände der Seitenschiffe die Geschichten des Alten Testamentes verbildlichten. Byzantinisch aber ist die Auffassung der meisten Einzeldarstellungen, selbst der Bibelbilder, von denen das Einzugsbild z. B. den reitenden Christus nach byzantinischer Weise beide Beine vorn auf den Esel legen läßt; und byzantinisch angehaucht ist auch noch die Formensprache der Gestalten und ihrer Bewegungen. Doch wird man hier mit Bertaux

Taf. 31. Das Innere von San Cataldo in Palermo.

Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

an der von 1129 bis 1140 gebaut wurde, zeigt nur in ihrer Ostanlage, zu der das mit zugespitztem Tonnengewölbe bedeckte Querhaus und die hohe Kuppel über der Vierung gehören, byzantinische Nachklänge. In ihrem dreischiffigen Langhaus tragen korinthische Säulen mit kaum hervortretenden Kämpfern hohe arabische Spitzbogen, über denen islamische Stalaktitengewölbe (Bd. 2, S. 372) den Übergang zu der flachen, mit kufischen Inschriften (Bd. 2, S. 374) verzierten Holzdecke bilden. Die malerische, durch den Mosaikenschmuck erhöhte Wirkung des Ganzen täuscht über die bauliche Zusammenhangloſigkeit hinweg. Die Dome von Cefalù (1132), Palermo (1169—85) und Monreale (1174—89) endlich sind abendländische Basiliken mit normannischen Zwillingstürmen an ihren Westfassaden und mit korinthischen Säulen unter arabischen Spitzbogen in ihrem Inneren. Von diesen Domen zeichnen sich die von Palermo und Monreale (Abb. 145) jedoch durch eine besonders an den Außenseiten der Chornischen hervortretende Verzierung mit spitzbogigen, einander durchschneidenden Blendarkaden aus; und der Dom von Monreale erhält außerdem einen Hauptreiz besonderer Art durch seinen Kreuzgang (1200—1221) mit Spitzbogenarkaden über prächtig verzierten, zum Teil gewundenen und mit Mosaikmustern geschmückten, zum Teil mit plastischem Rankenwerk umsponnenen Säulenpaaren, deren figurenreiche Kapitelle ein günstiges Licht auf die sizilianische Bildnerei des spätromanischen Zeitalters werfen.

Die sizilianische Bildnerei dieser Zeit ist aber aufs engste mit jenen reich mit geometrischen und ähnlichen Mustern in farbigem Stein- oder Glasmosaik belegten Marmorarbeiten verknüpft, die sich, wie wir sahen (S. 180), von Sizilien, das sie nicht, wie Rom, über Monte Cassino, sondern geradeswegs aus dem Osten empfangen, nach dem Westen Unteritaliens verbreiteten. Die schönsten dieser sizilianischen Marmormosaiken befinden sich, außer in den Kathedralen von Monreale und von Palermo, in der Cappella Palatina zu Palermo. An der Spitze der bildnerischen Schöpfungen dieser Art steht der köstliche, über 3 m hohe Marmorleuchter der Cappella Palatina, dessen Sockel ebenso reich mit Menschen- und Tiergestalten geschmückt ist wie der Schaft, auf dessen Spitze halbnackte Männer von auffallend reinen, naturnahen Formen die Schale halten. Ähnlicher Art sind die kleinen Bildwerke an der Kanzel derselben Kapelle, aber auch die prächtigen kleinfigurigen biblischen Darstellungen, die aus den Akanthusreihen der Säulenkapitelle der Kreuzgänge von Cefalù und besonders von Monreale hervorquellen.

Im Gegensatz zu diesen dekorativen Marmorbildwerken, denen wir sizilianische Eigenart nicht absprechen können, waren die Bronzetüren, mit denen der Dom von Monreale im 11. und 12. Jahrhundert versehen wurde, noch bei auswärtigen Meistern bestellt worden. Barisanus von Trani (S. 181) schuf die Tür des Nordeinganges. Die westliche Haupttür aber, die ihrer Inschrift nach 1186 von Bonannus, einem Bürger Pisas, geschaffen wurde, stellt in ihren 42 Feldern eine Fülle zum Teil figurenreicher biblischer Geschichten nicht mehr in byzantinischem, sondern in toskanisch-romanischem, formendürftigem, aber erzählungstüchtigem Stile dar (Abb. 146).

Von den Werken der sizilianischen Malerei dieses Zeitraumes können wir nur die Kirchenmosaiken ins Auge fassen. Hauptsächlich auf dem Glanz dieser Mosaiken beruht der festliche Eindruck, den die sizilianische Kunst der Normannenzeit hinterläßt; und gerade diese Mosaiken sind zum größten Teil byzantinischen Stils und wollen als nach dem Westen vorgeschickte Ausläufer der griechischen Kunst des Mittelalters gewürdigt sein. Die ältesten und besten dieser Mosaiken befinden sich im Dom von Cefalù (um 1148). Aus der Hauptapsis

Taf. 31. Das Innere von San Cataldo in Palermo.

Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

an der von 1129 bis 1140 gebaut wurde, zeigt nur in ihrer Ostanlage, zu der das mit zugespitztem Tonnengewölbe bedeckte Querhaus und die hohe Kuppel über der Vierung gehören, byzantinische Nachklänge. In ihrem dreischiffigen Langhaus tragen korinthische Säulen mit kaum hervortretenden Kämpfern hohe arabische Spitzbogen, über denen islamische Stalaktitengewölbe (Bd. 2, S. 372) den Übergang zu der flachen, mit kufischen Inschriften (Bd. 2, S. 374) verzierten Holzdecke bilden. Die malerische, durch den Mosaikenschmuck erhöhte Wirkung des Ganzen täuscht über die bauliche Zusammenhangslosigkeit hinweg. Die Dome von Cefalù (1132), Palermo (1169—85) und Monreale (1174—89) endlich sind abendländische Basiliken mit normannischen Zwillingstürmen an ihren Westfassaden und mit korinthischen Säulen unter arabischen Spitzbogen in ihrem Inneren. Von diesen Domen zeichnen sich die von Palermo und Monreale (Abb. 145) jedoch durch eine besonders an den Außenseiten der Chornischen hervortretende Verzierung mit spitzbogigen, einander durchschneidenden Blendarkaden aus; und der Dom von Monreale erhält außerdem einen Hauptreiz besonderer Art durch seinen Kreuzgang (1200—1221) mit Spitzbogenarkaden über prächtig verzierten, zum Teil gewundenen und mit Mosaikmustern geschmückten, zum Teil mit plastischem Rankenwerk umsponnenen Säulenpaaren, deren figurenreiche Kapitelle ein günstiges Licht auf die sizilianische Bildnerei des spätromanischen Zeitalters werfen.

Die sizilianische Bildnerei dieser Zeit ist aber aufs engste mit jenen reich mit geometrischen und ähnlichen Mustern in farbigem Stein- oder Glasmosaik belegten Marmorarbeiten verknüpft, die sich, wie wir sahen (S. 180), von Sizilien, das sie nicht, wie Rom, über Monte Cassino, sondern geradeswegs aus dem Osten empfangen, nach dem Westen Unteritaliens verbreiteten. Die schönsten dieser sizilianischen Marmormosaiken befinden sich, außer in den Kathedralen von Monreale und von Palermo, in der Cappella Palatina zu Palermo. An der Spitze der bildnerischen Schöpfungen dieser Art steht der köstliche, über 3 m hohe Marmorleuchter der Cappella Palatina, dessen Sockel ebenso reich mit Menschen- und Tiergestalten geschmückt ist wie der Schaft, auf dessen Spitze halbnackte Männer von auffallend reinen, naturnahen Formen die Schale halten. Ähnlicher Art sind die kleinen Bildwerke an der Kanzel derselben Kapelle, aber auch die prächtigen kleinfigurigen biblischen Darstellungen, die aus den Akanthusreihen der Säulenkapitelle der Kreuzgänge von Cefalù und besonders von Monreale hervorquellen.

Im Gegensatz zu diesen dekorativen Marmorbildwerken, denen wir sizilianische Eigenart nicht absprechen können, waren die Bronzetüren, mit denen der Dom von Monreale im 11. und 12. Jahrhundert versehen wurde, noch bei auswärtigen Meistern bestellt worden. Barisanus von Trani (S. 181) schuf die Tür des Nordeinganges. Die westliche Haupttür aber, die ihrer Inschrift nach 1186 von Bonannus, einem Bürger Pisas, geschaffen wurde, stellt in ihren 42 Feldern eine Fülle zum Teil figurenreicher biblischer Geschichten nicht mehr in byzantinischem, sondern in toskanisch-romanischem, formendürftigem, aber erzählungstüchtigem Stile dar (Abb. 146).

Von den Werken der sizilianischen Malerei dieses Zeitraumes können wir nur die Kirchenmosaiken ins Auge fassen. Hauptsächlich auf dem Glanz dieser Mosaiken beruht der festliche Eindruck, den die sizilianische Kunst der Normannenzeit hinterläßt; und gerade diese Mosaiken sind zum größten Teil byzantinischen Stils und wollen als nach dem Westen vorgeschickte Ausläufer der griechischen Kunst des Mittelalters gewürdigt sein. Die ältesten und besten dieser Mosaiken befinden sich im Dom von Cefalù (um 1148). Aus der Hauptapsis

mit korinthisierenden Kelchknäufen versehen sind. Zu voller Pracht aber entfaltet dieser Klosterhofstil sich in den Kreuzgängen neben der Lateransbasilika (1222—30) und bei San Paolo fuori le mura (1220—41), die mit dem reichen, aus geometrischen Mustern zusammengesetzten farbigen Mosaikenschmuck ihrer Marmorsäulen und Friese zugleich zu den Hauptwerken jener baulichen Zierkunst gehören, die sich, wie schon (S. 180) bemerkt, wahrscheinlich von Monte Cassino aus nicht sowohl nach Süditalien, als nach Rom verbreitete. In Rom erhielt diese Verzierungsweise, die sich außer in Kreuzgängen und Vorhallen auch hier an den Chorschranken, Kanzeln, Türumrahmungen, Fußböden, Thronen und Leuchtern entfaltete, durch einige selbstbewußte Künstlergeschlechter, die ihre Arbeiten stolz mit ihren Namen versahen, eine strengere und gediegenere Ausbildung. In den Einfassungen und Profilierungen treten antike Formen hervor, und in den aus alten Porphyr- und farbigen Marmorsäulen zurechtgeschnittenen Füllungseinlagen, die hier das Übergewicht über den gefärbten und vergoldeten Glaswürfeln behaupten, kommt eine ernste künstlerische Gesinnung zum Ausdruck. Als Cosmatenkunst sind die römischen Zierarbeiten dieser Art berühmt geworden. Die Cosmaten waren jedoch nur die jüngste der Künstlerfamilien, in denen diese Kunstart sich vererbte. Die Reihe beginnt vielmehr mit einem Magister Paulus (um 1090), seinen Söhnen und Enkeln. Als Söhne des Paulus, dessen Schule von 1110 bis 1180 in Rom blühte, nennen sich Johannes, Petrus, Angelus und Sasso, die sich z. B. am Ziborium der Kirche San Lorenzo fuori le mura bezeichnet haben. Angelus' Sohn Nicolaus schuf mit Vassolettus (1170—80) den Osterleuchter in San Paolo fuori le mura. Rainerio oder Rainuccio aus Perugia, dessen Schule zwischen 1135 und 1209 in der Umgebung Roms blühte, arbeitete mit seinen Söhnen Petrus und

Abb. 148. Santa Maria in Cosmedin zu Rom. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. (Zu S. 187.)

Nicolaus in San Silvestro in Capite zu Rom und in Santa Maria zu Toscanella. Das Hauptwerk seiner beiden Söhne aber sind die schönen Tür- und Fensterbogenumrahmungen der Fassade der Kirche zu Corneto. Den dritten Stamm römischer Marmor- und Marmormosaikmeister lernen wir hauptsächlich an der Schauseite des Domes zu Cività Castellana kennen. Am prächtigen Haupttürbau nennt der Stammvater Laurentius sich mit seinem Sohn Jacobus (um 1172); an der reich mosaizierten rechten Seitentür nennt Jacobus sich allein. An der köstlich mosaizierten, von sechs ionischen Säulen mit flachem Gebälk getragenen Vorhalle aber nennt Jacobus sich „mit seinem vielgeliebten Sohn Cosmas“. Dies ist Cosmas I., der Stammvater der eigentlichen Cosmaten, die bis ins 14. Jahrhundert als Marmorbildner und Mosaikmeister die römische Schule beherrschten. Von den sogenannten „Cosmatenarbeiten“ des 12. Jahrhunderts und der nächstfolgenden Jahrzehnte aber müssen als Hauptwerke die prächtigen Fußböden der Kirchen Santa Maria in Cosmedin (um 1120), Santa Maria in Trastevere (um 1140), Santa Maria Maggiore (um 1150), San Lorenzo fuori le mura (um 1220) und vor allen Dingen die ebenso stilvollen wie anmutigen Lesepulte, Altäre, Schranken, Bischofsthrone usw. in den römischen Kirchen San Clemente, San Lorenzo fuori le mura, Santa Maria in Cosmedin und Santa Maria in Araceli hervorgehoben werden.

Auch die weitere Umgebung Roms spielt eine Rolle in der Baugeschichte dieser Zeit. Von einer „umbrischen Protorenaissance“ redet man in bezug auf die antiken Motive, die einige umbrische Kirchen wieder aufzunehmen scheinen, aber vielmehr weiterführen. Die dreischiffige Kirche Sant' Agostino del Crocefisso auf dem hochgelegenen Friedhof von Spoleto geht mit ihren mächtigen antiken dorischen Säulen und ihrem offenen Dachstuhl auf einen frühchristlichen Bau zurück, der an einen altrömischen Tempel anknüpfte. Merkwürdig aber sind die antikisierenden Zierstücke, aus denen die äußere Schauseite dieser Kirche zusammengesetzt ist, und eigenartig ordnen sich auch an der Domfassade derselben Stadt antike Elemente der hier schon lombardisch-romanischen baulichen Gliederung ein und unter. Lehrreiche, zum Teil von Toscana beeinflußte Schauseiten zeigen die Kirche von Ascoli, der Dom San Rufino zu Assisi und Santa Maria della Piazza in Ancona mit ihrem in vier Blendarkaden aufgelösten Mittelgeschoß. In Viterbo hatte die „Maestranza comacina“ (S. 108) gegen Ende des 11. Jahrhunderts eine Zweigniederlassung gegründet, die die lombardische Baukunst verbreitete. Ihre Meisterwerke liegen in dieser Gegend in Corneto und Toscanella. Santa Maria in Toscanella z. B., die, um 1050 neu gegründet, ihrer ganzen Bauzeit nach diesem Zeitraum angehört, ist von innen freilich immer noch eine dreischiffige Basilika mit antikisierenden Säulen und offenem Dachstuhl, von außen aber eine anmutige Schöpfung jenes lombardisch-romanischen Stils, dem wir erst weiter unten nähertreten können.

Von einer selbständigen römischen und umbrischen Bildnerei dieses Zeitraumes läßt sich nur in sehr beschränktem Maße reden. Selbst die altrömische Relief-Zierkunst war, wie wir gesehen haben, von der ursprünglich orientalischen Flächenkunst verdrängt worden. Lehrreich ist immerhin der Bildschmuck des marmornen Osterkerzenleuchters in San Paolo fuori le mura, als dessen Verfertiger Niccolò di Angelo und Pietro Vassaletto (um 1180; vgl. S. 188) genannt werden. Sein Schaft ist ganz mit rohen Reliefs aus dem Leben des Heilands bedeckt, die in ihrer Formlosigkeit nichts Byzantinisches haben, ja höchstens in den Köpfen ahnen lassen, daß eine dunkle Erinnerung an die antike Reliefkunst weiterlebte. Die Kreuzigung Christi (Abb. 149) erscheint fast so unbeholfen wie die Reliefs der Naturvölker. Es ist beinahe, als finge die Kunst hier voraussetzungslos wieder von vorn an.

mit korinthisierenden Kelchknäufen versehen sind. Zu voller Pracht aber entfaltet dieser Klosterhofstil sich in den Kreuzgängen neben der Lateransbasilika (1222—30) und bei San Paolo fuori le mura (1220—41), die mit dem reichen, aus geometrischen Mustern zusammengesetzten farbigen Mosaikenschmuck ihrer Marmorsäulen und Friese zugleich zu den Hauptwerken jener baulichen Zierkunst gehören, die sich, wie schon (S. 180) bemerkt, wahrscheinlich von Monte Cassino aus nicht sowohl nach Süditalien, als nach Rom verbreitete. In Rom erhielt diese Verzierungsweise, die sich außer in Kreuzgängen und Vorhallen auch hier an den Chorschranken, Kanzeln, Türumrahmungen, Fußböden, Thronen und Leuchtern entfaltete, durch einige selbstbewußte Künstlergeschlechter, die ihre Arbeiten stolz mit ihren Namen versahen, eine strengere und gediegenere Ausbildung. In den Einfassungen und Profilierungen treten antike Formen hervor, und in den aus alten Porphyr- und farbigen Marmorsäulen zurechtgeschnittenen Füllungseinlagen, die hier das Übergewicht über den gefärbten und vergoldeten Glaswürfeln behaupten, kommt eine ernste künstlerische Gesinnung zum Ausdruck.

Abb. 148. Santa Maria in Cosmedin zu Rom. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. (Zu S. 187.)

Als Cosmatenkunst sind die römischen Zierarbeiten dieser Art berühmt geworden. Die Cosmaten waren jedoch nur die jüngste der Künstlerfamilien, in denen diese Kunstart sich vererbte. Die Reihe beginnt vielmehr mit einem Magister Paulus (um 1090), seinen Söhnen und Enkeln. Als Söhne des Paulus, dessen Schule von 1110 bis 1180 in Rom blühte, nennen sich Johannes, Petrus, Angelus und Sasso, die sich z. B. am Ziborium der Kirche San Lorenzo fuori le mura bezeichnet haben. Angelus' Sohn Nicolaus schuf mit Vassolettus (1170—80) den Osterleuchter in San Paolo fuori le mura. Rainerio oder Rainuccio aus Perugia, dessen Schule zwischen 1135 und 1209 in der Umgebung Roms blühte, arbeitete mit seinen Söhnen Petrus und

Nicolaus in San Silvestro in Capite zu Rom und in Santa Maria zu Toscanella. Das Hauptwerk seiner beiden Söhne aber sind die schönen Tür- und Fensterbogenumrahmungen der Fassade der Kirche zu Corneto. Den dritten Stamm römischer Marmor- und Marmormosaikmeister lernen wir hauptsächlich an der Schauseite des Domes zu Cività Castellana kennen. Am prächtigen Haupttürbau nennt der Stammvater Laurentius sich mit seinem Sohn Jacobus (um 1172); an der reich mosaizierten rechten Seitentür nennt Jacobus sich allein. An der köstlich mosaizierten, von sechs ionischen Säulen mit flachem Gebälk getragenen Vorhalle aber nennt Jacobus sich „mit seinem vielgeliebten Sohn Cosmas“. Dies ist Cosmas I., der Stammvater der eigentlichen Cosmaten, die bis ins 14. Jahrhundert als Marmorbildner und Mosaikmeister die römische Schule beherrschten. Von den sogenannten „Cosmatenarbeiten“ des 12. Jahrhunderts und der nächstfolgenden Jahrzehnte aber müssen als Hauptwerke die prächtigen Fußböden der Kirchen Santa Maria in Cosmedin (um 1120), Santa Maria in Trastevere (um 1140), Santa Maria Maggiore (um 1150), San Lorenzo fuori le mura (um 1220) und vor allen Dingen die ebenso stilvollen wie anmutigen Lesepulte, Altäre, Schranken, Bischofsthrone usw. in den römischen Kirchen San Clemente, San Lorenzo fuori le mura, Santa Maria in Cosmedin und Santa Maria in Araceli hervorgehoben werden.

Auch die weitere Umgebung Roms spielt eine Rolle in der Baugeschichte dieser Zeit. Von einer „umbrischen Protorenaissance“ redet man in bezug auf die antiken Motive, die einige umbrische Kirchen wieder aufzunehmen scheinen, aber vielmehr weiterführen. Die dreischiffige Kirche Sant' Agostino del Crocefisso auf dem hochgelegenen Friedhof von Spoleto geht mit ihren mächtigen antiken dorischen Säulen und ihrem offenen Dachstuhl auf einen frühchristlichen Bau zurück, der an einen altrömischen Tempel anknüpfte. Merkwürdig aber sind die antikisierenden Zierstücke, aus denen die äußere Schauseite dieser Kirche zusammengesetzt ist, und eigenartig ordnen sich auch an der Domfassade derselben Stadt antike Elemente der hier schon lombardisch-romanischen baulichen Gliederung ein und unter. Lehrreiche, zum Teil von Toscana beeinflußte Schauseiten zeigen die Kirche von Ascoli, der Dom San Rufino zu Assisi und Santa Maria della Piazza in Ancona mit ihrem in vier Blendarkaden aufgelösten Mittelgeschoß. In Viterbo hatte die „Maestranza comacina“ (S. 108) gegen Ende des 11. Jahrhunderts eine Zweigniederlassung gegründet, die die lombardische Baukunst verbreitete. Ihre Meisterwerke liegen in dieser Gegend in Corneto und Toscanella. Santa Maria in Toscanella z. B., die, um 1050 neu gegründet, ihrer ganzen Bauzeit nach diesem Zeitraum angehört, ist von innen freilich immer noch eine dreischiffige Basilika mit antikisierenden Säulen und offenem Dachstuhl, von außen aber eine anmutige Schöpfung jenes lombardisch-romanischen Stils, dem wir erst weiter unten nähertreten können.

Von einer selbständigen römischen und umbrischen Bildnerei dieses Zeitraumes läßt sich nur in sehr beschränktem Maße reden. Selbst die altrömische Relief-Zierkunst war, wie wir gesehen haben, von der ursprünglich orientalischen Flächenkunst verdrängt worden. Lehrreich ist immerhin der Bildschmuck des marmornen Osterkerzenleuchters in San Paolo fuori le mura, als dessen Verfertiger Niccolò di Angelo und Pietro Vassaletto (um 1180; vgl. S. 188) genannt werden. Sein Schaft ist ganz mit rohen Reliefs aus dem Leben des Heilands bedeckt, die in ihrer Formlosigkeit nichts Byzantinisches haben, ja höchstens in den Köpfen ahnen lassen, daß eine dunkle Erinnerung an die antike Reliefkunst weiterlebte. Die Kreuzigung Christi (Abb. 149) erscheint fast so unbeholfen wie die Reliefs der Naturvölker. Es ist beinahe, als finge die Kunst hier voraussetzungslos wieder von vorn an.

Etwas lebendiger wirkt der Figurenschmuck der erwähnten umbrischen Fassadenbildnerei. Aber trocken und leblos sind doch die Evangelisten und die Tierbilder am romanischen Dom von Assisi gemeißelt; formlos und winzig erscheinen die kleinen atlantenartigen Gestalten in der Säulchengalerie der Domfassade zu Spoleto und an der Schauseite von San Pietro in Toscanella; und willkürlich und spielend an der Fläche verteilt ist der reiche plastische Schmuck der Fassade von San Pietro in Spoleto, deren große sinnbildliche Tierreliefs, deren Darstellungen aus der Geschichte Petri und deren sinnbildliche Reliefbilder des Todes der Gerechten und der Sünder eine schematische, wenn auch einigermaßen richtige Formensprache reden.

Abb. 149. Die Kreuzigung Christi. Relief vom Osterkerzenleuchter in San Paolo fuori le mura bei Rom. Nach Photographie von R. Muscioni in Rom. (Zu S. 189.)

Auf dem Gebiete der Malerei dagegen nahmen Rom und der Kirchenstaat jetzt doch bis zu einem gewissen Grade an der Weiterentwickelung teil. Selbst die römische Mosaikmalerei, die, wie wir (S. 103) gesehen haben, fast zweihundert Jahre geruht hatte, erwachte im 12. Jahrhundert zu neuem Leben. Santa Maria in Trastevere geht auch hier voran. Das große Mosaik des Apsis-Halbrunds von 1148, das die Kirche wirkungsvoll beherrscht (Taf. 29a), zeigt Christus und Maria, die in einer Reihe stehender Heiligen thronen. Die thronende Maria erobert hier also das Hauptmosaik einer römischen Kirche; aber sie ist etwas zur Seite gerückt, Christus, der seinen rechten Arm um ihren Nacken legt, nimmt doch noch die wirkliche Mitte, den eigentlichen Ehrenplatz, ein. Der Grund ist golden; in Gold, Hellblau und Dunkelblau strahlen auch die Gewänder. Nur der Heilige ganz zur Linken trägt ein rotes Gewand. Trotz einiger byzantinischer Einzelheiten ist das Hauptmotiv neu im Sinne einer neuen Zeit und ist die eckige, leere, aber doch große Formensprache weit von dem geschickten Byzantinismus der gleichzeitigen sizilischen Mosaiken entfernt. Byzantinischer im Inhalt ist das rohe Apsismosaik der Kirche Santa Francesca Romana aus dem 13. Jahrhundert: Maria allein thront hier in ernster Majestät; aber über die byzantinische Anordnung weist es auch hier hinaus, daß sie das Kind nicht mehr gerade vor sich hält, sondern seitwärts auf ihr Knie gestellt hat. Ein byzantinischer Rückfall trat dann unter Honorius III. ein, der sich 1218 brieflich an den Dogen von Venedig mit der Bitte wandte, ihm Mosaikarbeiter für die Ausschmückung der Paulskirche zu schicken. Das von griechischen oder griechisch geschulten Meistern geschaffene Mosaik der Hauptnische der Apsis der Kirche San Paolo fuori le mura (Taf. 29b), dessen Hauptbild den thronenden Heiland zwischen vier stehenden Heiligen auf Goldgrund zeigt, ist freilich stark erneuert, läßt aber über seine byzantinische Formengabe noch in seinem jetzigen Zustand keinen Zweifel. Sind seine Inschriften doch auch wenigstens zum Teil mit griechischen Buchstaben geschrieben. Altchristlich in der Gesamtanlage, aber byzantinisch in der Einzeldurchführung erscheint sodann das Apsismosaik von San Clemente, das in der Regel, auch von de Rossi, schon der Mitte des zwölften, von Zimmermann jedoch wohl mit Recht erst der byzantinisierenden Epoche vom Anfang des 13. Jahrhunderts zugeschrieben wird. Bemerkenswert ist, daß der Heiland am Kreuze, der ziemlich klein inmitten des großen Rankenwerks

der gesamten Halbrundfläche dargestellt ist, hier zuerst in Rom das Haupt mit schon geschlossenen Augen senkt, während seine Füße noch einzeln angenagelt nebeneinanderstehen.

Im Gegensatz zu diesen byzantinischen oder byzantinisierenden Mosaizisten aber standen zu Anfang des 13. Jahrhunderts die Cosmaten (S. 188), soweit sie als Figurenbildner auftraten. Meister Jacobus und sein Sohn Cosmas schufen laut ihrer eigenen Inschrift das Wappenrund über dem Eingang des ehemaligen Klosters der Sklavenbefreiung (jetzt Villa Mattei). Der thronende Christus hält an der einen Hand einen weißen, an der anderen einen schwarzen Sklaven, die beide nur mit dem Schurze bekleidet sind. Es ist eine selbstgefundene und eigenartig durchgebildete, jetzt leider durch Erneuerungsarbeiten verdorbene Darstellung. Ihr schließt sich das 1210 vollendete Brustbild des Heilands im Rundrahmen über der rechten Eingangstür des Domes von Cività Castellana an. Der runde, kurzbärtige, freilich etwas ausdruckslose Kopf hat jedenfalls nichts Byzantinisches an sich.

Abb. 150. Bildnis des hl. Franz von Assisi, in der Unterkirche des Sacro Speco zu Subiaco. Nach H. Thode, „Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien". (Zu S. 192.)

Von den römischen Fresken dieses Zeitraumes müssen zunächst die spätesten, erst um 1080 entstandenen Gemälde der Unterkirche von San Clemente (vgl. S. 104), die schon Salazaro in Farbentafeln veröffentlicht hat, hier etwas näher betrachtet werden. Wunderbar anschaulich sind die beiden Bilder aus der Legende des hl. Clemens: in der Vorhalle das Wunder in dem auf dem Meeresgrunde stehenden Tempel des Heiligen und im Mittelschiff der Kirche seine Bekehrung des Sisinius. Die Baulichkeiten selbst kommen ziemlich greifbar zur Anschauung, die Bewegungen sind unmittelbar empfunden, wenn auch nicht völlig verstanden; in den Gestalten und Köpfen wird Würde mit Anmut zu paaren versucht. Das zweite Vorhallenbild aber, das die Überführung des Leichnams eines Heiligen nach San Clemente darstellt, veranschaulicht uns am deutlichsten die Technik dieser Malerei: ihren dunkelblauen Grund, ihre immer noch schwarze Umrißzeichnung, die innerhalb der Gewänder zu weißer Inrißzeichnung wird, und ihre geringe Fleischmodellierung in den rotwangigen Gesichtern.

In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts erscheinen die Wandgemälde aus dem Leben der Heiligen Konstantin und Sylvester im Vorhof der Kirche Santi Quattro Coronati in Rom in ihrer trockenen Gleichförmigkeit als Nachzügler rein byzantinischer Kunst, nehmen andere erhaltene römische Freskenfolgen hingegen den Stil der letzten Gemälde von San Clemente wieder auf, ohne ihn sonderlich weiterzubilden, aber auch ohne sich an der byzantinisierenden Richtung der gleichzeitigen großen Mosaiken zu beteiligen. Genannt seien zunächst die schlicht erzählenden, leider übermalten Fresken aus dem Leben der Heiligen Laurentius, Stephanus und Hippolytus in der Vorhalle der Kirche San Lorenzo fuori le mura, ferner die von Crowe und Cavalcaselle irrtümlich ins 11. Jahrhundert versetzten, schon fortgeschrittenen Bilder aus dem Leben der Heiligen Agnes und Agathe, die aus der Kirche Sant' Agnese ins Museum des Lateran gerettet worden sind, endlich die Gemälde von 1228 in der Gregorkapelle der Unterkirche der Heiligen Grotte (Sacro Speco) zu Subiaco im Sabinergebirge. Hier befindet sich auch das

berühmte, wahrscheinlich 1222 nach dem Leben entworfene, wenn auch erst etwas später ausgeführte Bildnis des hl. Franz von Assisi, der hier noch ohne Heiligenschein, daher vor seiner Heiligsprechung (1228) gemalt ist (Abb. 150), eine lange, hagere Gestalt im Ordensgewande mit annähernd dem Leben nachgezeichneten, edeldurchgeistigten Langzügen. Es ist eines der ersten wirklichen Bildnisse, die im mittelalterlichen Italien geschaffen worden, zugleich, wie auch Thode annimmt, das älteste erhaltene Bildnis des großen Neuerers. Der hl. Franziskus von Assisi! Die rührendste, opferfreudigste, innerlichste aller Mönchsgestalten! zugleich eine der reinsten und poetischsten Verkörperungen der Mystik des mittelalterlichen Christentums! Italien erhielt in ihm seinen dritten Ordensstifter. Die Mönchsregel des hl. Benedikt von Nursia hatte den kirchlichen und künstlerischen Bedürfnissen der Halbinsel an 700 Jahre genügt. Der hl. Dominikus (gest. 1221) aber war dem hl. Franziskus (gest. 1226) nur wenig vorausgegangen. Franziskaner und Dominikaner übten fortan einen mächtigen Einfluß in kirchlichen und künstlerischen Dingen aus; und wenn dieser Einfluß auch erst im nächsten Zeitraum zu voller Geltung kam, so begann er in bezug auf den hl. Franziskus doch schon gleich nach dessen Heiligsprechung (1228) mit der Erbauung der ihm geweihten „lombardisch-romanischen" Unterkirche zu Assisi, deren Fresken aus dem Leben des Heiligen jedoch nicht vor der Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden.

Der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts aber gehören einige jener großen bemalten Holzkruzifixe Umbriens an, in denen sich ein gutes Stück der künstlerischen Entwickelung dieses Zeitraumes verfolgen läßt. Diese eigenartigen Andachtstafeln bilden eine besondere Art der mittelitalienischen Tafelmalerei dieser Zeit. Gerade sie zeigen, daß der Gekreuzigte zu Anfang des 12. Jahrhunderts noch mit nebeneinandergestellten Füßen, erhobenem Haupte und offenen Augen, nicht als der leidende, sondern als der triumphierende Erlöser dargestellt wird. Die Wandlung, die sich bald darauf allmählich vollzieht, erklärt sich einerseits durch den um diese Zeit zunehmenden Einfluß der byzantinischen Kunst, anderseits durch den Einfluß des hl. Franziskus selbst, dessen Predigten mit Vorliebe bei dem Bilde des sterbenden Erlösers verweilten. Auch auf diesen Kreuzigungsbildern nimmt der Gesichtsausdruck des Heilands allmählich einen innigeren, schmerzlicheren Zug an, seine Augen schließen sich, sein Kopf sinkt auf seine rechte Schulter herab, sein Körper beugt sich widerstandslos unter seiner eigenen Last. Die durchaus nicht byzantinische, sondern von Haus aus abendländische Annagelung beider Füße übereinander mit nur einem Nagel entwickelt sich nicht ganz in gleichem Schritte mit diesen Änderungen der Auffassung. Während Darstellungen des triumphierenden Heilands am Kreuze schon bald nach dem Ablauf des ersten Drittels des 13. Jahrhunderts aufhören, wird die Annagelung der beiden Füße mit demselben Nagel erst nach dem Ablauf des dritten Viertels dieses Jahrhunderts allgemein. Die wichtigsten erhaltenen umbrischen Kreuzesdarstellungen dieser Art verraten schon dadurch, daß sie den Heiland noch als lebenden Sieger und seine Füße noch nebeneinandergenagelt wiedergeben, ihre frühere Entstehung. Das große Kruzifix in der Hauptkirche von Spoleto, dessen gestreckte Formen byzantinischen Einfluß zeigen, trägt die Jahreszahl 1187 und den Künstlernamen Albertus. Italienischer wirkt schon durch den rundlicheren Kopf des Erlösers das berühmte Bild des Gekreuzigten in Santa Chiara zu Assisi, das zu dem hl. Franz gesprochen haben soll. Ein Vergleich dieser beiden Kruzifixe lehrt eben, daß auch auf diesem Gebiete um die Wende des 12. Jahrhunderts eine schwächer und eine stärker byzantinisierende Richtung nebeneinander hergehen.

3. Die romanische Kunst in Toskana.

Indem wir den kunstreichen Boden Toskanas betreten, dessen Städte um die Mitte des 11. Jahrhunderts meist selbständige Freistaaten bildeten, tauchen in unserer Erinnerung die lebenskräftigen Gestalten der Kunst der alten Etrusker auf, durchschauert uns aber zugleich ein Vorgefühl der ganzen künstlerischen Herrlichkeit, die sich hier in den nächsten fünfhundert Jahren offenbaren sollte. Schon im 11. und 12. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des

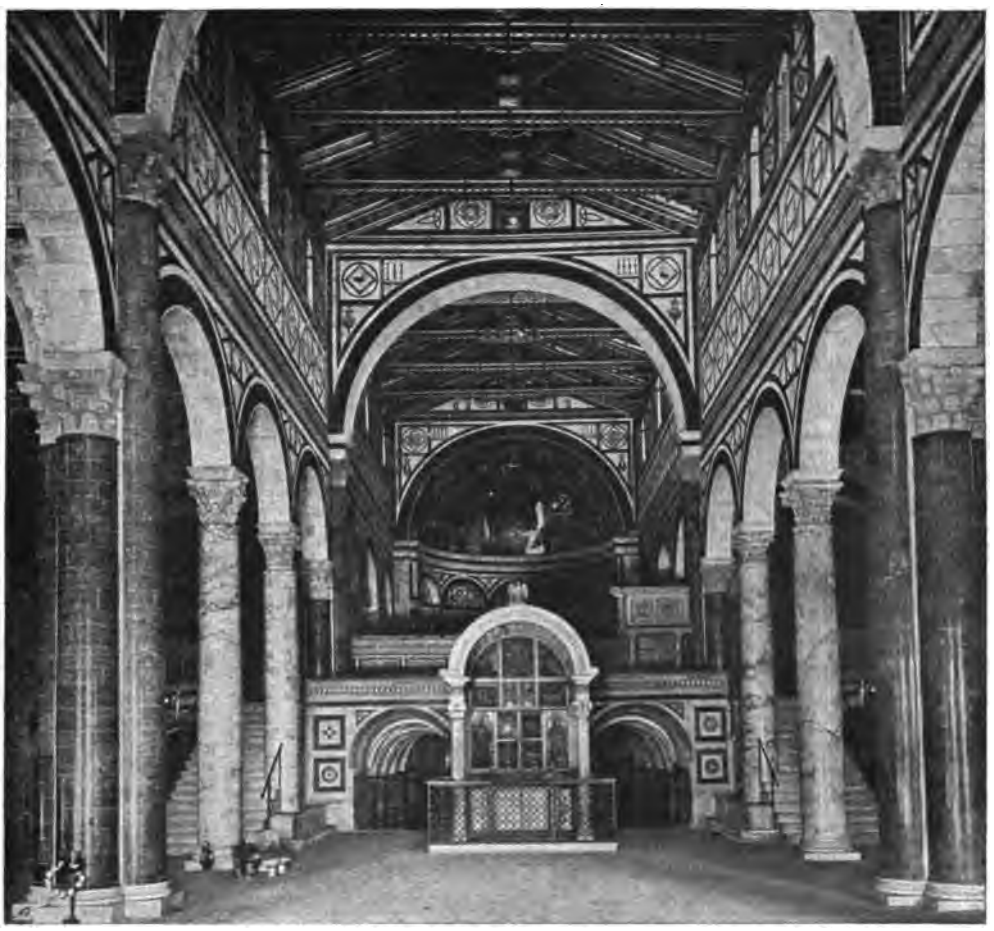


Abb. 151. Das Innere von San Miniato in Florenz. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. (Zu S. 195.)

dreizehnten geht wenigstens die toskanische Baukunst ihre eigenen, künstlerisch außerordentlich bedeutsamen Wege. Hatte die „romanische" Bewegung im eigentlichsten Sinne des Wortes nicht vermocht, Rom aus den Gleisen seines alten Basilikenbaustils zu bringen, so sehen wir in Toskana im wesentlichen freilich dieselbe Erscheinung. Auch hier werden in diesem Zeitraum noch durchweg flachgedeckte oder mit offenem Dachstuhl versehene, nur in den Krypten und gelegentlich auch in den Seitenschiffen eingewölbte Säulenbasiliken gebaut. Aber eine große Neuerung ist es doch, daß hier zum ersten Male die Basiliken sich jetzt auch von außen in ein künstlerisches Prachtgewand hüllen. Die Wände und die Bogengalerien oder

Blendarkaden der Schauseiten werden mit wechselnden Lagen weißen und schwarzgrünen, an einigen Stellen auch roten Marmors in großzügig schlichten, meist geometrischen Flächenmustern ausgestattet, die sich in Florenz unmittelbar dem spätantiken Inkrustationsstil anschließen, in Pisa, der Hafenstadt, aber einerseits von östlich-islamischen Verzierungsgewohnheiten beeinflußt, anderseits reicher mit bildnerischen Zutaten im Sinne der lombardischen Kunst versehen werden. In Florenz ist dieser Anschluß der Bauformen an die Antike so eng, daß man, Jakob Burckhardt folgend, diese florentinisch-romanische Baukunst als „Protorenaissance" bezeichnet hat. Richtiger noch als eine wiedergeborene erkennt man jedoch eine fortgesetzte Antike in dieser Kunst; denn eine wirkliche Unterbrechung hatte die antike Formensprache in der mittelitalienischen Baukunst dieser Zeit noch kaum erlitten; und was auch die toskanisch-romanische Baukunst an organisch-antikem Gefüge und Verständnis der antiken Einzelformen vermissen läßt, ersetzt sie durch ein feines eigenes künstlerisches Gefühl.

Abb. 152. Die Kirche San Miniato in Florenz. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

In der ältesten erhaltenen Schöpfung des florentinischen „Inkrustationsstils", den Rupp neuerdings untersucht hat, der nur teilweise erhaltenen Schauseite der Badia zu Fiesole, klingen die spätantiken Vorbilder noch deutlich an. Als Bau noch älter ist die achtseitige Taufkirche von Florenz, das berühmte Baptisterium, dessen Hauptbau, wie wir heute, zur Ansicht älterer deutscher Forscher vom Schlage Rumohrs und Hübschs zurückkehrend, mit Marcel Reymond, Venturi und Carotti annehmen, eine altchristliche Schöpfung des 5. Jahrhunderts im Anschluß an die Innengestaltung des Pantheons in Rom ist. Im Inneren des achtseitigen, von einer zeltartigen Kuppel überspannten Raumes bezeichnen 16 antike korinthische Granitsäulen unter geradem Gebälk, paarweise in nischenartige Wandverzierungen gestellt, das Untergeschoß. Die schwarzweiße Wandflächenverzierung hinter den Säulen gehört jedoch wahrscheinlich erst einer Erneuerung in frühromanischer Zeit an, und die rechteckige Apsis ist sicher erst zu Anfang des 13. Jahrhunderts entstanden. Auch die Gliederung der Außenwände ist im 12. und 13. Jahrhundert wenigstens verstärkt und überarbeitet worden. Ihre beiden wohlgebildeten

korinthisierenden Pilastergeschosse, die, unter der Attika durch Rundbogen verbunden, von Blendarkaden umzogen, in allen Hauptflächen aber mit dunklen, rahmenartigen Einlagen versehen sind, gehören zu den anmutigsten Schöpfungen des florentinischen Inkrustationsstils.

Ganz dem 11. Jahrhundert aber entstammt die reizende Bergkirche San Miniato al Monti zu Florenz, deren neuartiger Reiz in der Verkleidung der äußeren und inneren Wandflächen mit zweifarbigen Marmorplatten und -streifen besteht. San Miniato ist eine im Laufe des 11. Jahrhunderts entstandene, querschiffslose dreischiffige Säulenbasilika mit geräumiger Krypta unter dem hochgetreppten Chor. Die Krypta ist mit Kreuzgewölben, die Kirche mit offenem

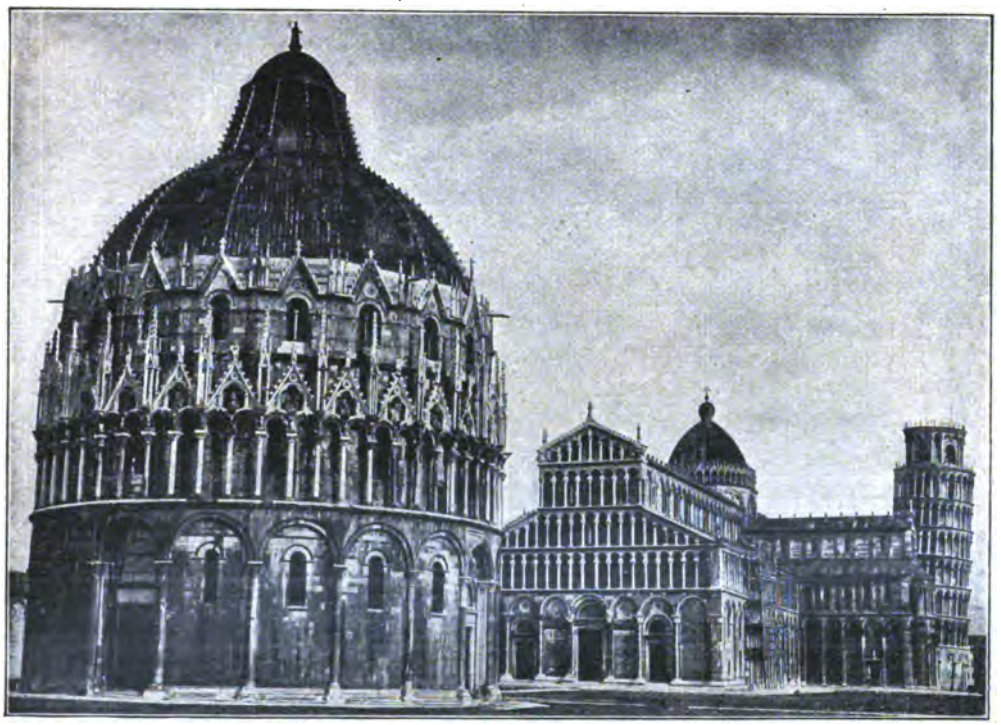


Abb. 153. Der Dom zu Pisa mit seinem Baptisterium (vorn links) und seinem schiefen Glockenturm. Nach Photographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu S. 196.) Nur durch die Photographie erscheint hier auch das Baptisterium schief.

Dachstuhl bedeckt. Die korinthisierenden Säulen, die die Schiffe trennen, sind in der Langrichtung durch Rundbogen verbunden. An die Stelle jeder dritten Säule aber treten, einen starken „daktylischen Rhythmus" entwickelnd, kräftige, an allen vier Seiten mit Halbsäulen versehene Pfeiler, deren der Innenseite zugekehrte Halbsäulen höher als die übrigen emporstreben, um die Querbogen zu tragen, die das Mittelschiff überspannen (Abb. 151). Die Oberwände des Innenraumes sind mit einfachen geometrischen Marmormustern, immer Dunkelgrün in Weiß, das Apsishalbrund ist mit zierlichen Halbsäulenarkaden geschmückt. Von außen gibt die Vorderseite der Kirche, die, wie Swarzenski auch aus ihrem freilich bescheidenen bildnerischen Schmuck schließt, erst nach 1200 vollendet ist (Abb. 152), in edlen Verhältnissen den Querschnitt wieder. Das breitere Untergeschoß ist durch fünf auf korinthischen Säulen ruhende Blendbogen gegliedert. Der Giebel des schmaleren Obergeschosses wird von vier gefurchten Pilastern getragen; zwischen den Mittelpilastern ist unter einem byzantinisierenden

Goldgrundmosaik ein Giebelfenster angebracht, dessen Seitensäulen auf romanischen Löwen ruhen. Romanisch ist auch der Adler, der die Giebelspitze krönt; kleinlich aber wirken auch hier die „Atlantengestalten" (Bd. 1, S. 225) zu beiden Seiten der Scheingalerie unter dem Giebel. Im einzelnen nicht überall organisch verknüpft, ist gerade diese Fassade, als Ganzes betrachtet, von wirksamem Eigenleben erfüllt.

In besonderer Reinheit erscheint der florentinische Stil dieser Art, der in Florenz selbst noch im Inneren der bereits gewölbten Apostelkirche aus dem 12. Jahrhundert und am Äußeren der kleinen Kirche San Salvatore aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts hervortritt, in den unteren Teilen der Fassade der Kirche zu Empoli, deren Jahreszahl 1093 sich auf die Einweihung der älteren Kirche, nicht dieser Schauseite, bezieht.

Ihre großartigste Schöpfung indessen hat die toskanische Baukunst des romanischen Zeitalters in Pisa hinterlassen, das im 11. Jahrhundert noch größer und mächtiger war als Florenz. Der pisanisch-romanische Baustil knüpft, obgleich er plastischer gestaltet und bildnerische Zutaten in höherem Maße aufnimmt als der flächenhafter verzierte florentinische, in seiner regelmäßigen schwarzweißen Schichtung an islamische Vorbilder (Bd. 2, S. 400) an und verarbeitet in seinen Bildwerken lombardische und unteritalienische Errungenschaften. Daß die Pisaner ihren Dom mit seinem Baptisterium und seinem Glockenturm, von allen Seiten sichtbar und daher auch von allen Seiten durchgebildet, auf ein großes freies Feld vor die Stadt verlegten, war eine kühne baukünstlerische Neuerung. Die Alten hätten die prächtige Gebäudegruppe (Abb. 153) sicher zu den Weltwundern gerechnet. Die schiefe Stellung, die der berühmte Glockenturm durch unbeabsichtigte Senkung während des Baues erhielt, erhöht ihre wunderbare Wirkung wenigstens in den Augen der Laien. Der Dom, dessen Bau, durch die Meister Busketus und Rainaldus geleitet, 1063 begonnen und 1118 vollendet wurde, steht schon seinem Grundriß nach einzig im Abendlande da. Zwei Basiliken, eine fünfschiffige (ursprünglich wohl auch nur dreischiffige) im Langhaus und eine dreischiffige im Querhaus, durchschneiden einander in Gestalt eines lateinischen Kreuzes. Mit einer Halbrundapsis ist der Ostarm und jeder der Querschiffarme versehen. Über der länglichen Vierung aber erhebt sich, bereits von Spitzbogen getragen, die mächtige eirunde Kuppel. Die Anklänge des Grundrisses an den von Kalat-Siman in Syrien (S. 33) erklären sich aus den Handelsbeziehungen der reichen Seestadt mit dem Osten. Seiner Gesamterscheinung nach aber wirkt der Bau nichts weniger als byzantinisch; ja, da der Marmorreichtum des Landes ihm seine kostbare Hülle geliehen hat, kann er, trotz seiner islamischen und lombardischen Einzelheiten, geradezu als ein Stück toskanischer Heimatkunst auf antiker Grundlage gelten. In den einzelnen Armen herrscht der altchristliche Basilikenstil. Das Mittelschiff (Abb. 154) ist flach gedeckt, die Seitenschiffe sind schon mit romanischen Kreuzgewölben versehen. Die durch Bogenschlag verbundenen prächtigen Säulen, die sich auf attischen Basen erheben, tragen zum großen Teil echte römisch-korinthische und komposite Kapitelle; aber in den Seitenschiffen und Obergalerien melden sich bereits neukorinthische Kapitelle mit tierfigürlichen Zutaten. Wunderbar anmutig öffnet sich die Empore über den Seitenschiffen nach dem Mittelschiff mit Zwillingsbogen, die durch große Blendbogen zusammengefaßt werden. Die weißen und dunkelgrünen Marmorstreifen wechseln an Wänden, Pfeilern und Bogen in wagerechter Schichtung. Mit feierlicher Pracht wirkt das von einheitlichem Zuge zusammengehaltene Innere auf uns ein. Fast noch prächtiger aber ist das Äußere umkleidet. Über dem hohen Erdgeschoß der westlichen Vorderseite, das durch sieben säulengetragene Wandbogen gegliedert wird, ist die

ganze obere Wandfläche noch in vier Stockwerken mit offenen Galerien geschmückt, deren Rundbogen auf freistehenden Säulen ruhen. Mit ähnlichen Galerien über Wandarkaden ist auch der Chor umsponnen. In einfacherer Weise, nur durch Wandarkaden oder Wandpilaster geschmückt, aber nehmen die übrigen Außenseiten an dieser Gliederung teil. Das Ganze baut sich in mächtiger Geschlossenheit auf.

Abb. 154. Das Innere des Doms zu Pisa. Nach Photographie von Giacomo Brogi in Florenz.

Das kreisrunde Baptisterium, das 1153 von Diotisalvi begonnen wurde, zeigt denselben Stil in noch reinerer Ausprägung. Von hoher Kegelkuppel überwölbt, ist es inwendig mit einem zweistöckigen Umgang von korinthisierenden Säulen und Pfeilern versehen. Die Mittelschranken und das Taufbecken sind von Guido Bigarelli von Como 1246 mit farbigen Marmoreinlagen und anderen bunten Steinarten der Cosmatenarbeit (S. 188) ähnlich, doch neuartig geschmückt. Das Außenrund aber zeigt über den Wandbogen des Erdgeschosses noch eine freie Galerie, die später von gotischen Zieraten umsponnen worden ist.

Der berühmte schiefe Glockenturm endlich, der seit 1174 von dem deutschen Meister Wilhelm von Innsbruck und dem Pisaner Bonannus errichtet wurde, ist in sechs oberen Geschossen mit offenen Säulengalerien wie mit durchbrochener Arbeit umzogen. „Das Prinzip der Griechen", sagt Jakob Burckhardt, „die Säulenhalle als belebten Ausdruck der Wand ringsum zu führen, ist hier mit der größten Kühnheit auf ein mehrstöckiges Gebäude übertragen; es

sind viel mehr als bloße Galerien, es ist eine ideale Hülle, die den Turm umschwebt, und die in ihrer Art denselben Sieg über die Schwere des Stoffs ausspricht wie die deutsch-gotischen Türme in der ihrigen." Im einzelnen machen hier die antik wirkenden korinthischen Kapitelle schon mehr und mehr den mittelalterlichen Vereinfachungen Platz. Aber der Gesamteindruck auch aller dieser Bauten, die z. B. Paul Schumann im Zusammenhang geschildert hat, bleibt doch der einer mit freier eigener Empfindung fortgesetzten Antike. Auch der berühmte Friedhof, der Camposanto zu Pisa, der die Gesamtwirkung der großartigen Gebäudegruppe vollendet, stand, 1188 gegründet, schon um 1200 mit seinen wohlgegliederten Umfassungsmauern fertig da, erhielt die Formensprache seines Innenumgangs aber erst im nächsten Zeitraum. Die meisten Kirchen Pisas und seiner Nachbarstädte, deren äußere Hülle dem pisanischen Domstil nachstrebt, erheben sich in einfacherer Gestalt als dreischiffige Basiliken mit einem Querschiff und einer Ostapsis auf Tförmigem Grundriß; so in Pisa selbst, romanisch-rundbogig, namentlich San Frediano, San Sisto, San Pierino und die später besonders reich ausgestattete Kirche San Paolo a ripa d'Arno. Der kleinen Achteckkirche San Sepolcro, die dem 12. Jahrhundert entstammt, wurde im dreizehnten Sant' Agata nachgebildet. Eine besondere Stellung als dreischiffige, querschifflose Basilika mit drei Westapsiden und einer Ostapsis aber behauptet die ehrwürdige Kirche San Piero a Grado bei Pisa, deren Inneres mit seinen 24 antiken Säulenschäften und großenteils antiken Kapitellen noch einen altchristlichen Eindruck macht, während ihr Äußeres mit seinen schlichten Lisenen und Rundbogenfriesen charakteristisch-romanisch wirkt.

Die Kirchen von Lucca, die in reichem pisanischen Gewande prangen, zeigen die Besonderheit, daß die Säulengalerien ihrer Vorderseiten, wie das am Dom von Pisa nur in den beiden höchsten Galerien der Fall ist, ihre Mitte nicht durch eine Bogenöffnung, sondern durch eine Säule betonen. Fünfschiffig, aber querschifflos ist in Lucca die vielbesprochene Kirche San Frediano, deren erhaltene Anlage, wie neuerdings Dehio wieder hervorgehoben hat, tatsächlich der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehört. Dreischiffig und Tförmig mit Querschiffen versehen sind die Martinskathedrale, San Michele, Santa Maria foris portam und San Giovanni. Mit florentinischen und kampanischen Motiven vermischt erscheint der pisanische Stil in einigen Kirchen von Pistoja, namentlich im Dom, in Sant' Andrea und in San Giovanni fuor civitas, deren Stirnseite mit Säulengalerien überladen ist. Der antike Grundzug, der sich in Florenz und Pisa überall bemerkbar macht, beginnt in den kleineren Städten sich zu verflüchtigen. Unausgeglichen wirkt Santa Maria della Pieve in Arezzo, deren vierstöckige Fassade ganz in Säulengalerien aufgelöst ist, die nach oben bei sich verdoppelnder Säulenzahl immer enger werden. Die oberste Säulenstellung vertrug daher keine Bogenbildung mehr, sondern mußte mit flachem Gebälk bedeckt werden.

Auch die toskanische Bildnerei, deren Anfängen Schmarsow, Venturi und Swarzenski nachgegangen sind, beginnt bereits im 12. Jahrhundert sich zu regen. Von einem bewußten Gegensatz zur antiken oder gar zur byzantinischen Kunst ist in diesen Anfängen keine Rede. Ein Muttergottesrelief von Santa Maria foris portam zu Lucca hat sich als wörtliche Übersetzung einer byzantinischen Elfenbeinschnitzerei in die Steinsprache erwiesen. Das Taufbecken in San Frediano zu Lucca ist die vergrößerte Nachbildung einer altchristlichen Elfenbeinbüchse, und auch der übrigen figürlichen Bildnerei der toskanischen Kirchenfassaden, Kanzeln und Taufbecken merkt man überall die Absicht an, alte, byzantinische Überlieferungen fortzusetzen

oder wiederaufzunehmen; aber nur in wenigen Fällen gelingt es ihr jetzt schon, diese verknöcherten Überlieferungen mit einem Hauch eigenen Lebens zu beseelen.

Dem stark mit lombardischen Elementen durchsetzten Stil der pisanischen Bildhauerei stellt der florentinische sich bescheidener, vielleicht aber selbständiger gegenüber. Typisch sind die zusammengedrängten Mittelgesichter der Köpfe bei hoher Stirn und langem Kinn, wie sie, streng und herb, an den Trageſiguren und Köpfen der Vorhalle von San Jacopo oltr' Arno und in den unteren, älteren Bildwerken der Schauseite von San Miniato noch aus dem 12. Jahrhundert, freier, aber auch derber an der Apsis des Baptisteriums von Florenz und in den Trägergestalten am Giebel von San Miniato aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts erhalten sind. In unbeholfenem, doch innerlich keineswegs leblosem Reliefstil aber schildern die um 1200 entstandenen Kanzelreliefs der kleinen Kirche San Leonardo in Arcetri in Florenz bekannte Vorgänge aus dem Leben Christi. Außerhalb von Florenz hängt der bildnerische Stil Toskanas mehr oder weniger eng mit dem pisanischen zusammen; die Künstlergeschichte bestimmt hier schon wieder die Kunstgeschichte. Als Brüder nennen sich vor 1166 die Bildhauer Gruamons und Deodatus (Gruamonte und Adeodato) am Architrav einer Tür der Andreaskirche zu Pistoja, auf dem die Ankunft der Weisen aus dem Morgenlande und ihre Verehrung des Christkindes mit unbeholfener Formlosigkeit innerhalb des byzantinischen Grundgefühls dargestellt ist. Die gleiche Hand zeigt das Abendmahl von 1162 an der Nordtür der Kirche San Giovanni fuor civitas zu Pistoja. Jünger, reifer, innerlicher durchgeistigt aber erscheint der Erzengel Michael, der vormals die Michaeliskirche zu Groppoli schmückte. Etwas jünger als Gruamons und Adeodatus muß Meister Bibuinus gewesen sein, dessen Name auf

Abb. 155. Die Kanzel des Doms zu Volterra. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. (Zu S. 200.)

lombardischen Ursprung deutet; der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts gehört auch er noch an. Der mit seinem Namen bezeichnete Marmorsarg im Camposanto mit den Zicklein zerreißenden Löwen an den Schmalseiten ist die getreue Nachbildung eines antiken Sarkophags. Am reifsten und freiesten ist seine Darstellung der Taufe des hl. Nikolaus am Südportal der Erlöserkirche in Lucca, in der die Gewänder sich bereits den schlankeren und reineren Körperformen anpassen. Verwandt ist die Art des Kirchenväter-Architravs in San Giovanni zu Lucca, verwandt ist aber auch der figurenreiche gedrängte Stil der Außenreliefs des Taufbeckens in San Frediano zu Lucca, als deren Meister sich ein Steinschneider Roberto nennt.

Vollends nach Pisa führt uns Bonannus Pisanus, der 1180 die ehernen Türflügel am südlichen Kreuzarm des Domes zu Pisa und 1186 die eherne Haupttür des Domes von Monreale (S. 181) mit seinem Namen bezeichnete. In Zeichnung und Guß sind beide Türen nahe verwandt. Die ältere Tür in Pisa ist noch gebundener in der Formensprache als die in Monreale. Aber ihre 24 Reliefbilder aus dem Leben des Heilands sind doch nicht so plump, wie sie geschildert werden. Die Gestalten sind schlank, die Gruppenbildung ist klar; alles wird mit wenigen Figuren verständlich erzählt; die hergebrachte byzantinische Glätte und Gefühllosigkeit beginnt hier toskanischem Eigenausdruck zu weichen. Etwas jünger ist, aber weniger lebensvoll wirkt der pisanische Meister Buonamico, der sich z. B. auf einem Relief des Heilands in der Herrlichkeit im Camposanto zu Pisa als Bonus amicus bezeichnet. Von einem ihm verwandten frischeren Meister aber rührt die um 1200 entstandene, sicher pisanische Kanzel im Dome zu Volterra (Abb. 155) her, deren Brüstungsreliefs Geschichten des Alten und des Neuen Testamentes in gedrängter Fülle und erzählungsfreudiger Anschaulichkeit darstellen. Sicher pisanisch endlich sind die freilich anders dreinblickenden Steinbildwerke an zwei Türen des Baptisteriums zu Pisa, namentlich an der Haupttür, deren lebendige, schlankfigurige Darstellungen aus dem Leben des Täufers von einem Sims mit elf Apostelgestalten bekrönt sind (Abb. 156). Wie klar und feinfühlig abgewogen ist das Relief der Taufe Christi! Wie rein in den Verhältnissen, wie ruhig in den Bewegungen erscheinen die Gestalten des Heilands in der Vorhölle und der Apostelpaare! Wie verständig und natürlich wirkt überall der Faltenwurf der Gewänder. Wohl erst gegen 1250 entstanden, erinnern diese Bildwerke doch noch deutlich an die Reliefbilder byzantinischer Elfenbeinkästchen.

Sprechender, lebendiger, man möchte sagen gotischer wirkt das Relief der Taufe Christi von 1221 im Bogenfelde einer Tür von Santa Maria della Pieve zu Arezzo; vollends von neuem, vielleicht aus lombardischen Quellen geflossenem Leben durchdrungen aber sind die Monatsbilder an der Haupttür mit ihrer anschaulichen Schilderung der Beschäftigungen der Landleute in untersetzten, großköpfigen Gestalten.

Ein zweifelloser Lombarde, Guido da Como, arbeitete 1248 den Christus zwischen Petrus und Paulus in San Pietro Somaldi zu Lucca, um 1250 die Kanzel von San Bartolommeo in Pantano bei Pistoja, deren Brüstungsfelder biblische Darstellungen von schlichter Natürlichkeit in vierschrötigen Gestalten mit eckigen Köpfen wiedergeben. Es ist wahrscheinlich der Guido Bigarelli von Como, der 1246 das Taufbecken im Baptisterium zu Pisa (S. 197) schuf, aber, wie Venturi gegen Schmarsow verficht, nicht der Guidetto von Como, der seit 1233 die Schauseite des Martinsdomes zu Lucca mit prächtigen, zugleich naturnahen und stilvollen, wenn auch keineswegs sonderlich unter antikem Einfluß stehenden Bildwerken schmückte. Freilich waren auch an dieser reich mit plastischem Bildwerk geschmückten Schauseite verschiedene Hände tätig, die Schmarsow und Venturi auseinanderzuhalten versucht haben. Auf

Guidetto gehen beglaubigtermaßen die klar und ruhig erzählten Reliefs aus der Martinslegende von 1233 zurück; ihnen schließen sich lebensvolle Monatsbilder und vielleicht auch, nach Venturi, als reifste Werke seiner Hand die feinen Darstellungen aus der Reguluslegende an, von denen namentlich die Enthauptung des Heiligen im Bogenfeld durch ihre klassische Einfalt auffällt. Vor allem aber schließt sich hier, nach Venturi ebenfalls von Guidetto, das durch köstliche Naturfrische, edle Formenreinheit und vornehm stilvolle Haltung ausgezeichnete überlebensgroße Reiterbild des hl. Martin mit dem Bettler an. Die schlanken Gestalten atmen ein freies und wahres Schönheitsgefühl. Fast fühlt man sich ins 15. Jahrhundert versetzt. Nennt man Guidetto vor Guido, so mag man immerhin in allen diesen Martins- und Regulusbildern eine Entwickelung Guidettos zu immer größerer Reife erkennen. In diese Phase bricht dann in Toskana plötzlich, wie wir heute wieder mit unserem alten Rumohr, mit Crowe und Cavalcaselle, mit Bertaux, Venturi, Carotti und anderen annehmen müssen, durch das Auftreten des

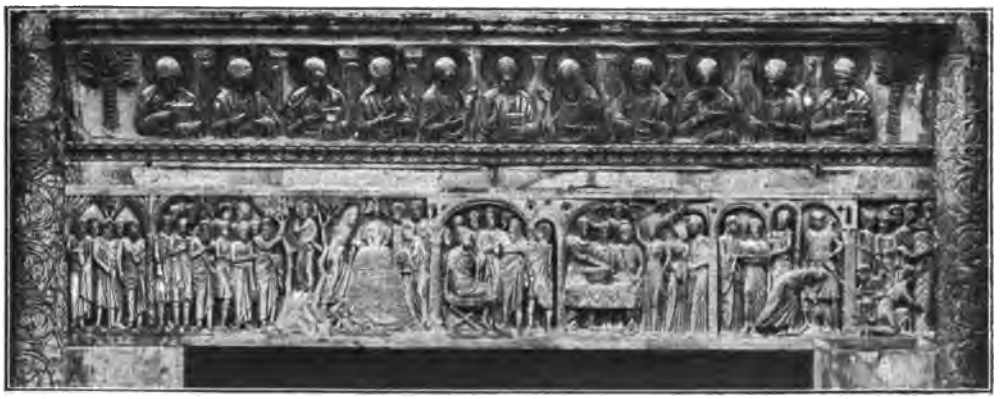


Abb. 156. Relief von der Ostür des Baptisteriums zu Pisa. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

als Nicolo Pisano bekanntgewordenen Nicola de Apulia, der neue, von persönlicher Wucht und Kraft getragene, unter Friedrich II. in Unteritalien entwickelte, der Antike nachstrebende Stil herein, von dem die toskanische Kunst sich erst nach einem Menschenalter zu sich selbst zurückfand. Wir werden diese Entwickelung an der Spitze des nächsten Abschnittes kennen lernen.

Bei der Betrachtung der toskanischen Malerei bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts stellt sich uns sofort wieder die „byzantinische Frage" in den Weg. Die Behauptung Vasaris, des Vaters der italienischen Kunstgeschichte, daß die italienische Malerei dieser ganzen Zeit in den Banden des Byzantinismus geschmachtet habe, ja daß Cimabue, den wir an der Spitze des nächsten „Buches" als Erneuerer der toskanischen Malerei kennen lernen werden, seine Kunst von griechischen Malern gelernt habe, die von der florentinischen Regierung nach Florenz berufen worden seien, ist seit Rumohrs Forschungen oft verspottet worden. So gut aber, wie wir gesehen haben (S. 190), Honorius III. im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts byzantinische Mosaikmaler nach Rom berief, kann auch die florentinische Regierung, schon für die Baptisteriums-Mosaiken, griechische Künstler nach Florenz berufen haben. Jedenfalls ist die Tatsache, daß gerade zu Anfang des 13. Jahrhunderts der byzantinische Stil in der toskanischen Malerei Oberwasser bekam, auch von Rumohr nicht verkannt und neuerdings von Strzygowski, Thode, Zimmermann, Wulff und anderen mit Recht wieder betont worden.

Beginnen wir auch hier wieder mit den Mosaiken, so nehmen zunächst die um 1225 bis 1230 ausgeführten Mosaikgemälde in der Altarnische des Baptisteriums von Florenz unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Als ihr Verfertiger nennt sich ein Franziskanerbruder Jacobus, der sich, woran der Stil der Arbeit keinen Zweifel läßt, jedenfalls an byzantinischer Kunst gebildet hat. Das Rad mit dem Lamm in der Mitte wird von vier auf (gemalten) Säulenkapitellen knieenden Männern getragen, die Jakob Burckhardt für die Urväter der Trag- und Füllfiguren Michelangelos an der Decke der Sixtinischen Kapelle erklärte. Aber byzantinisch sind die Verzierungen der Speichen des Rades, und byzantinisch erscheinen auch die thronenden Gestalten des Täufers und der Muttergottes zwischen den knieenden Männern. Maria hält, von vorn gesehen, ihr Kind in gleicher Richtung steif vor sich auf dem Schoß; und es verdient beachtet zu werden, daß diese byzantinische Fassung der thronenden Madonna sich gerade hier zum letzten Male in der italienischen Kunst nachweisen läßt.

Die Kuppelmosaiken sind zum Teil hundert Jahre jünger, aber nicht frischer und besser. Vasari nannte als ihren Meister einen gewissen Andrea Tafi, den er als Schüler eines nach Florenz berufenen Griechen Apollonios bezeichnet. Der ausdrucksvolle Christus des Mittelrundes rührt vielleicht wirklich von Andrea Tafi her, in dem man einen gewissen Andreas aus Kandia zu erkennen meint. Jedenfalls gehören die verschiedenen Meister, die diese Mosaiken geschaffen, erst dem nächsten Zeitraum an.

Byzantinisch wirken auch die freilich arg überarbeiteten Mosaiken an San Miniato zu Florenz. Das Chornischenmosaik, das den Erlöser zwischen Maria und dem hl. Miniatus darstellt, gehört wahrscheinlich der Mitte, das Giebelmosaik, das den thronenden Heiland zwischen Maria und Johannes zeigt, aber doch dem Ende des 13. Jahrhunderts an. In dekorativer Beziehung tun beide ihre Schuldigkeit.

Von den toskanischen Fresken dieses Zeitraumes können hier nur die Wandgemälde der Kirche San Pietro in Grado bei Pisa genannt werden. Die dreißig großen Bilder der Oberwände des Mittelschiffes schildern das Leben des Apostelfürsten Petrus. Unter ihnen sind Papstbildnisse, über ihnen ist ein Engelfries angeordnet. Der byzantinischen Haltung dieser ungeschickten Darstellungen sind doch manche römisch-christliche Einzelzüge beigemischt. Auch auf die Fresken der Unterkirche von San Francesco in Assisi, die zum Teil vor 1250 entstanden sind, können wir des Zusammenhanges wegen erst später eingehen.

Die toskanische Tafelmalerei dieser Zeit endlich führt uns vollends in die Eingangshalle der italienischen Künstlergeschichte, deren Gestalten uns freilich noch nicht in zeitlich und persönlich scharf ausgeprägten Umrissen entgegentreten. Gerade in Toskana wurden vor allen Dingen Kruzifixe der bereits (S. 192) erwähnten Art bemalt; und gerade in Toskana können wir den Übergang von den triumphierenden zu den leidenden und toten Gestalten des Gekreuzigten verfolgen. Das mit dem Künstlernamen des Buonaventura Berlingheri bezeichnete Kruzifix im Palazzo pubblico zu Lucca, dem sich der ebenfalls bezeichnete, von 1235 datierte hl. Franz in dessen Kirche zu Pescia anschließt, steht noch ganz auf dem älteren Boden; die Gekreuzigten des Giunta Pisano dagegen, wie sie sich, mit des Meisters Namen bezeichnet, in den Kirchen Santi Raniero e Leonardo zu Pisa und Santa Maria degli Angeli zu Assisi, zugleich mit der Jahreszahl 1236 bezeichnet zu Gualdo am Monte Morello erhalten haben, stellen den Heiland bereits in der Todesqual, aber immer noch mit gesondert genagelten Füßen dar. Ob Giunta, der urkundlich von 1202 bis 1250 erwähnt wird, auch Fresken in der Unterkirche von Assisi gemalt hat, steht dahin. Neben den Darstellungen des Gekreuzigten

spielten im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts die Bilder des hl. Franziskus schon eine Rolle in der toskanischen Tafelmalerei; und jenem freudig erregten Urbild im Sacro Speco zu Subiaco (S. 192, Abb. 150) gegenüber nehmen auch sie allmählich ein leidendes, düsteres Ansehen an. Wie jener Giunta von Pisa der Hauptmeister der Christusbilder, war Margaritone von Arezzo, den wir hier einreihen, obgleich er erst von 1236 bis 1313 gelebt zu haben scheint, der Hauptmeister der Franziskusbilder. Bezeichnete Darstellungen des Heiligen von seiner Hand befinden sich z. B. in der Pinakothek zu Arezzo, in der Akademie zu Siena und im christlichen Museum des Vatikans. Ein anderes Hauptbild Margaritones aber ist der große Gekreuzigte in San Francesco zu Arezzo, zu dessen Füßen der hl. Franz in halber Lebensgröße das Kreuz umklammert. Offensichtlicher noch als die Darstellungen des Gekreuzigten und des hl. Franz aber erfüllen sich die toskanischen Madonnenbilder um diese Zeit allmählich mit neuem Leben, das sich, wie Wulff ausführt, doch schon in der byzantinischen Kunst vorgebildet fand. Wenn in der Regel Mutter und Kind in dieser Zeit noch steif von vorn gesehen zum Bilde herausschauen, so werden sie jetzt allmählich, wenn sie sich auch noch nicht ansehen, doch in herzlichere Beziehung zueinander gesetzt. Schon daß das Kind mit nackten Beinen auf dem Schoß der Mutter liegt, die nach seinem Füßchen faßt, ist aber eine Neuerung, die auf byzantinischem Boden vorgebildet war. Durch Griechen scheint die freiere Auffassung nach Pisa gebracht worden zu sein, von hier scheint sie sich teils nach Florenz, teils nach Siena, das sich am regsten an der weiteren Umbildung des Typus beteiligte, verbreitet zu haben. Als das entscheidende sienesische Bild kann aber nicht mehr die Madonna des Guido von Siena im Stadthause dieser Stadt angesehen werden, seit man namentlich durch Davidsohns Ausführungen zu der eine Zeitlang durch Wickhoff erschütterten gewesenen Ansicht zurückgekehrt ist, daß dieses Bild nicht schon 1221, sondern erst 1271 gemalt sein kann. Zu seinen Vorstufen gehören Madonnenbilder in der Pinakothek von Arezzo und im Berliner Museum (Abb. 157). Viel vor 1250 darf man aber auch diese Bilder nicht ansetzen; und die Leistungen Giuntas und selbst Margaritones darf man vollends nicht übertreiben.

Abb. 157. Madonna mit dem Kinde. Toskanisches Gemälde des 13. Jahrhunderts, in den Königlichen Museen zu Berlin. Nach O. Wulff im „Jahrbuch der Königl. preußischen Kunstsammlungen".

4. Die lombardisch-romanische Kunst.

Die lombardisch-romanische Kunst ist die Kunst der Po-Ebene einschließlich der Nordostabhänge der Apenninen bis über Bologna hinaus. Sie umfaßt, außer der eigentlichen Lombardei, daher auch die Emilia, streckt ihre Arme aber, wie bereits (S. 106) bemerkt worden, hier und da sogar über die Apenninen hinüber, um einzelne Orte Mittel- und Unteritaliens zu erobern. Wenn der „romanische" Baustil seine klarste, folgerichtigste und einheitlichste Ausbildung auch nördlich der Alpen erhalten hat, so ist die lombardische Baukunst, die zuerst von Dartein, zuletzt von Rivoira eingehend untersucht worden ist, in der Entwickelung der meisten „romanischen" Sonderformen dem Norden, wie wir bereits gesehen haben

(S. 107), doch zeitlich vorangegangen. Mögen diese Formen, die wir zum Teil (S. 32—35) in Syrien und Kleinasien vorgebildet fanden, durch die Klosterkunst der orientalischen Mönche einerseits über Ravenna nach der Lombardei, anderseits, wenn wir Strzygowski zustimmen, über Marseille, jedenfalls zum Teil aber auch über Italien nach Frankreich und Deutschland verpflanzt worden sein, so hat die frische Kraft des Abendlandes sie doch unzweifelhaft mit neuem selbständigen Leben erfüllt und zu mächtigen Einheiten verschmolzen. Dieselben Ursachen haben im Norden dieselben Wirkungen gehabt wie im Süden. Wenn wir daher den Vortritt der Lombardei in manchen Beziehungen auch anerkennen, so kehren wir deshalb doch nicht mit Rivoira zu der Ansicht älterer Forscher zurück, die die romanische Baukunst der ganzen Welt für lombardisch hielten. Einwandfrei erscheint uns Carottis Ansicht, daß nur die bildnerischen Einzelformen der nordisch-romanischen Kunst vielfach dem oberitalienischen Süden entlehnt seien, während in der Entwickelung der Gesamtanlage der Norden vielfach vorausgegangen sei und auf die lombardische Kunst zurückgewirkt habe.

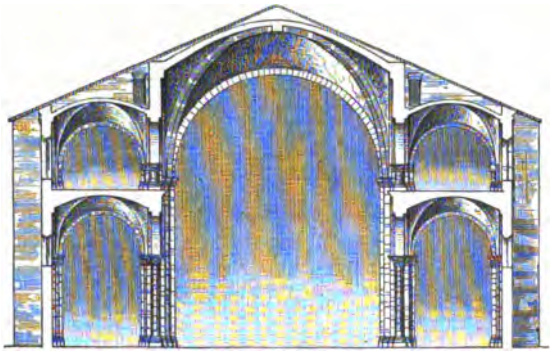


Abb. 158. Querschnitt der Kirche Sant' Ambrogio zu Mailand. Nach F. de Dartein, „Étude sur l'architecture lombarde".

Daß eine Reihe der entscheidenden Merkmale des romanischen Außenbaues, wie die Gliederung der Wände durch Lisenen und Blendbogen, ihr oberer Abschluß durch Bogenfriese, ihre Belebung durch kleine, auf Säulchen ruhende Bogengalerien, schon in der lombardischen Baukunst des vorigen Zeitraumes Wurzel zu fassen vermochte, haben wir (S. 107) bereits gesehen. Auch das romanische, unten halbkugelig abgerundete Würfelkapitell fanden wir im Süden wie im Norden der Alpen bereits vor 1050. Aber erst um diese Zeit wagte man sich hüben wie drüben an die große Hauptneuerung des eigentlichen romanischen Stils, an die Einwölbung des Mittelschiffes, die, wo sie durch wirkliche Kreuzgewölbe erfolgte, zur Bindung des Grundrisses durch ein System von regelmäßigen Vierecken führte. Romanische Basiliken dieses „gebundenen Systems", wie es uns annähernd z. B. im Dom von Piacenza entgegentritt, sind in der Lombardei nicht so häufig wie nördlich der Alpen. Die freier gewölbte romanische Basilika aber, deren Grundriß gleichwohl die alte T-Form durch die Form des lateinischen Kreuzes zu ersetzen pflegt (S. 122), feiert gerade in der Lombardei ihre schönsten Triumphe.

Der in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts (nach Rivoira 1046—71) errichtete Neubau der uralten Kirche Sant' Ambrogio zu Mailand (Grundriß S. 106) ist die geweihte Stätte, an der die entscheidende Neuerung durchgesetzt wurde. Nur die drei Chornischen gehören noch dem Bau des 8. und 9. Jahrhunderts an; der von Pfeilerbogenhallen umgebene Vorhof stammt in seiner jetzigen Gestalt erst aus dem 11. oder 12. Jahrhundert. Der eigentliche Gründungsbau des romanisch-lombardischen Stils aber ist das dreischiffige, querschiffslose Langhaus der Kirche (Abb. 158) mit seiner achteckigen Zeltdachkuppel über dem Altarraume, mit seinen zweistöckigen, fast bis zur Höhe des Mittelschiffes aufragenden Seitenschiffen und mit seiner Vorhalle, die sich in beiden Geschossen durch fünf abgestufte Bogen nach dem Vorhof öffnet. Im Inneren werden die großen Quadrate des Mittelschiffes durch überhöhte und daher

kuppelartige Kreuzgewölbe bedeckt, deren Grate durch Diagonalrippen verstärkt sind. Die Träger und Stützen dieser Diagonalrippen treten schon in der Gliederung der mächtigen Pfeiler, von denen die Längs- und Querbogen aufsteigen, als besondere, schlanke, hoch emporgeführte Eckhalbsäulen in die Erscheinung. Je zwei kleinere, übereinander wiederholte Bogen aber, die zwischen den Hauptpfeilern eingespannt sind, bilden die kleineren Kreuzgewölbe über den Seitenschiffen und ihren Emporen. In den niedrigen Pfeilerkapitellen wuchert byzantinisch schematisiertes Blattwerk neben altlangobardischem Flechtwerk und tierischen Bildungen (Abb. 159). Stilisierte Akanthusranken, Bogenfriese und Sparrenreihen schmücken andere Stellen. Merkwürdig aber sind die gespenstischen Tiergestalten, die glotzäugig aus dem Schafte der Säulen des Hauptportals hervortreten. Derartige phantastische Tiergestalten gehören, unorganisch angebracht, zu den Eigentümlichkeiten der lombardischen Baubildnerei. Daß das germanische Blut der Lombarden aus diesen Einfällen spricht, erscheint uns nicht so unmöglich, wie man neuerdings behauptet, wird jedenfalls durch das versprengte Vorkommen ähnlicher Erscheinungen in Mittelitalien, die eben auf lombardische Einflüsse zurückzuführen sind, nicht widerlegt. Durch jenen Adel der Verhältnisse, der auch den bedeutsamsten Aufbau erst zum Kunstwerk im höchsten Sinne macht, ist die Ambrosiuskirche in Mailand bei alledem nicht ausgezeichnet. Ihre Verhältnisse sind noch etwas breit und gedrückt, der Rhythmus ihrer inneren Halle ergeht sich noch in etwas schwerfälligem Strophenbau.

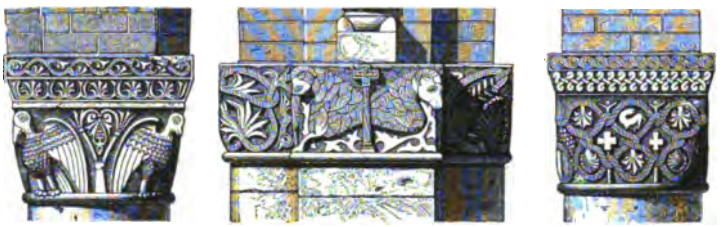


Abb. 159. Pfeiler- und Säulenkapitelle aus der Kirche Sant' Ambrogio in Mailand. Nach F. de Dartein a. a. O.

Auch die übrigen Kirchenbauten dieser Gegenden unterscheiden sich, abgesehen von ihrem schlichteren Stein- oder Ziegelmaterial, deutlich von den gleichzeitigen Toskanas. Die äußeren Bogengalerien bilden hier nicht, wie dort, die ganze Fassade umziehend, eine durchbrochene Hülle vor den Hauptwänden, sondern laufen als kleinere Schmuckgalerien einzeln in wagerechter Richtung über die Fassaden und die Chorschlüsse hin oder steigen unter den Giebelschrägen an und ab. Große rosettenartige Radfenster, Sinnbilder des Glücksrades, bürgern sich hier dazu allmählich als Fassadenmitten ein; und die Portale sind hier als solche reicher ausgebildet als dort, indem sie, mit Rundbogenfeldern überhöht, manchmal abgestufte Wandungen mit nach außen immer größer werdenden Säulenstellungen und Bogen zeigen, manchmal aber auch mit besonderen gegiebelten Vorhallen versehen sind, deren Säulen auf Löwen oder andere Tiere, manchmal sogar auf menschliche Gestalten von sinnbildlicher Bedeutung gestellt zu sein pflegen. Wo, wie in Sant' Ambrogio, die niedrigeren, mit Pultdächern versehenen Seitenschiffe den bis zur Höhe der Mittelschiffe ansteigenden zweistöckigen Seitenschiffen weichen, nehmen die Außengiebel die ganze Breite der Fassaden ein. Von vereinzelten, manchmal auch nur scheinbaren Ansätzen (S. 107) abgesehen, aber stehen auch in der Lombardei die vierseitigen Glockentürme und die Baptisterien nach wie vor gesondert neben den Kirchen, von denen manche dafür in organischerem Aufbau von ihren Vierungs- oder Chorkuppeln überragt werden.

Neben den eingewölbten kommen während dieses Zeitraumes auch in der Lombardei noch flach oder mit offenem Dachstuhl gedeckte Basiliken vor. Das Hauptwerk dieser Art

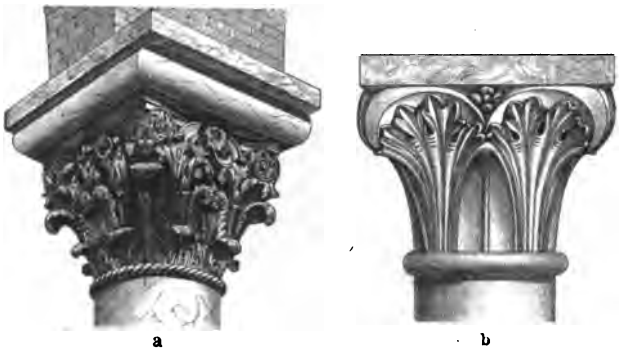
bleibt, da der Dom von Modena später spitzbogig eingewölbt worden, die edle Kirche San Zeno zu Verona, deren querschifflose Innere mit seinen Pfeilern, an die sich Halbsäulen legen, und mit seinen Schwibbogen, die das Mittelschiff überqueren, an San Miniato in Florenz erinnert, während ihr Äußeres, wie das des Domes von Modena, den Pultdächern der Seitenschiffe entsprechend, noch nicht einem einzigen Breitgiebel untergeordnet, dafür aber durch ein prächtiges Giebelportal, dessen Säulen auf Löwen ruhen, ausgezeichnet ist.

Unter den gewölbten Basiliken steht die 1135 geweihte Kirche San Michele in Pavia voran, deren innerer und äußerer Aufbau sich in höherstrebenden Verhältnissen und schwung-

Abb. 160. Die Ostseite der Kathedrale von Parma. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

volleren Rhythmen eng an das System von Sant' Ambrogio in Mailand anschließt, vor der sie das Querschiff voraus hat. Der Hauptbau gehört der zweiten Hälfte des elften, die breit zusammengefaßte, ganz aus Hausteinen errichtete, ernst dreinblickende Schauseite der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts an. Von den wichtigsten übrigen mit Kreuzgewölben bedeckten romanischen Kirchen Oberitaliens gehören nach Dehios Einteilung, wie Sant' Ambrogio und San Michele, so auch die reichgegliederten, alle Reize des lombardisch-romanischen Stiles entfaltenden Kathedralen von Modena, Parma, Piacenza, Cremona und Borgo San Donnino zu den Kirchen mit Emporen über den Seitenschiffen. Unter den Basiliken mit niedrigen Seitenschiffen, also ohne Emporen, folgen Kirchen wie der 1122 gegründete großartige Dom zu Piacenza, dessen dreischiffiger Langbau prächtig von einem dreischiffigen Querhaus durchschnitten wird,

wie die 1226 geweihte, von Frankreich beeinflußte Zisterzienserklosterkirche von Chiaravalle bei Mailand, in der schon frühgotische Motive auftauchen, und die Peter- und Paulskirche in Bologna, deren Stützenwechsel auffällt, dem System des durch quadratische Einteilung gebundenen Grundrisses, wogegen so wirkungsvolle Kirchen wie San Pietro in Cielo d'Oro und San Teodoro zu Pavia sich eine freiere Grundrißbildung gestatten. Die gleiche Anzahl von Jochen im breiteren Mittelschiff und den schmaleren Seitenschiffen wird in San Pietro dadurch bewirkt, daß die Mittelschiffjoche als breitgelegte Rechtecke, in San Teodoro dadurch erreicht, daß die Seitenschiffjoche als langgelegte Rechtecke gebildet sind. Zu den eingiebeligen Vorderseiten, deren Zwerggalerien mit der Giebelschräge auf- und absteigen, gehören die der Kirchen San Michele und San Pietro zu Pavia, der Kathedralen von Parma und Piacenza. Besonders reich mit Säulengalerien verzierte Chorseiten haben die Dome von Modena, von Parma (Abb. 160) und von Murano (S. 176). Über dem reichsten Grundriß erhebt sich die Kathedrale von Piacenza, dessen dämmerhelle Säulenhallen an die des Domes zu Pisa (S. 196) erinnern. Zu den Kirchen, die ihre Achteckkuppeln am stolzesten zur Schau tragen, gehören die Kathedralen von Piacenza und Parma (Abb. 160), die Kirchen San Pietro in Cielo d'Oro und San Giovanni in Borgo zu Pavia. Der Achteckaufsatz über der Klosterkirche von Chiaravalle aber geht in einen sechseckigen Turm über, dessen Kegelspitze schlank gen Himmel ragt. Im Turmbau nahm das Campanile-Paar des Domes zu Ivrea (973—1005) schon im vorigen Zeitraum (S. 107) die ganze Entwickelung voraus, und zwei Türme sollten ausnahmsweise auch die unvollendete Fassade des Domes von Borgo San Donnino (1080) schmücken. Im reinsten lombardischen Stil aber erhob sich 1063 der Einzelturm von Pomposa bei Ravenna, dem z. B. die Glockentürme an San Zeno in Verona und am Dom zu Parma (Abb. 160) im 12. Jahrhundert folgten.



a b

Abb. 161. Lombardische Kapitelle: a aus der Kathedrale von Modena, b aus der Kathedrale von Piacenza. Nach G. Dehio und G. von Bezold, „Die kirchliche Baukunst des Abendlandes".

Im Inneren der lombardischen gewölbten Basiliken herrscht eine ziemlich einfache Formensprache. Neben den korinthischen und korinthisierenden Säulen- und Pfeilerkapitellen, die auch hier in mannigfachen Abwandlungen überwiegen (Abb. 161), finden verzierte Würfelkapitelle sich z. B. in der Klosterkirche Chiaravalle bei Mailand, in Sant' Abondio zu Como, in San Pietro e Paolo zu Bologna, in San Teodoro zu Pavia und in den Seitenschiffen der Kathedralen zu Modena und Novara; an phantastischen Tier- und Figurenkapitellen, denen sich hier und dort, wie in San Michele zu Pavia, ähnlich behandelte Fußstücke anreihen, aber sind besonders reich Sant' Ambrogio und San Celso in Mailand, San Michele und San Pietro in Pavia.

Der Zentralbau kommt, abgesehen von der Nachbildung der heil. Grabeskirche in San Sepolcro zu Bologna, die wohl noch dem ersten Jahrtausend angehört, besonders in einigen Taufkirchen zur Geltung, die im Äußeren und Inneren aufs reichste durch Säulen- und Bogengalerien gegliedert und geschmückt sind. Besonders prächtig erscheinen die Achteckbauten

der Baptisterien zu Parma und zu Cremona. Schlicht und anmutig aber blickt die Taufkirche von Padua (1117) drein, deren würfelförmiges Erdgeschoß ein kreisrundes, mit Lisenen und Rundbogenfriesen geschmücktes, von flachem Kegeldach bedecktes Obergeschoß trägt.

Als weltliche Bauten treten in der Lombardei früher als in Toskana die Stadthäuser hervor, deren Erdgeschoß, der Volksversammlung gewidmet, in eine offene Säulen- oder Pfeilerhalle aufgelöst zu sein pflegt, während das Obergeschoß, das den großen Ratssaal enthielt, durch dreiteilige, von breiten Rundbogen überspannte Fenster erleuchtet und in älterer Zeit nur durch Außentreppen zugänglich gemacht wurde. Noch aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts stammen der pisanisch schwarzweiße „Broletto" zu Como (1215), der stattliche Palazzo della Ragione zu Mailand (1228—33) und der mächtige, mit ausgeschnittenem Terrakottaschmuck belebte Palazzo Communale zu Cremona (1206—45), dessen offene Erdgeschoßhalle schon gotisch zugespitzt ist.

Bei aller Gleichheit der künstlerischen Gesinnung zeigt der romanisch-lombardische Baustil im einzelnen doch eine Fülle von Abwechselung und Freiheit. Zu ganz großen, zur Seele sprechenden Leistungen, wie der toskanische Stil im Dom von Pisa, der venezianisch-byzantinische in der Markuskirche, hat er es nicht gebracht; er ist entwickelungsgeschichtlich bedeutender als künstlerisch, und doch, wer empfände in San Zeno zu Verona oder in den Kathedralen von Piacenza, Modena und Parma nicht den Zauber eines selbstbewußten künstlerischen Wollens und Könnens?

Die lombardisch-romanische Bildnerei ist hauptsächlich Steinkunst und hat sich, abgesehen von den schon erwähnten Tier- und Figurenkapitellen, vornehmlich an den Schauseiten und Türbauten der Kirchen betätigt. Sie steht im ganzen höher als die gleichzeitige toskanische Bildnerei, ist freier von byzantinischen Erinnerungen als diese und hat in Deutschland den Ruf, von einem Hauche nordischer Freiheit belebt zu sein. Auf deutschen Ursprung scheint die Namensform Wiligelmus in einer Künstlerinschrift hinzuweisen; aber deutsche Namen waren seit der Langobardenzeit in der Lombardei gebräuchlich; sie bezeugen nur die germanische Zumischung im Blute der Lombarden, die, zu Italienern geworden, im 11. und 12. Jahrhundert selbständig genug empfanden, um aus sich heraus Neues zu schaffen. Im ganzen betrachtet, ist die oberitalienische Plastik dieses Zeitraumes, der Max Zimmermann ein Werk gewidmet hat, jedoch immer noch roher als die gleichzeitige nordische Kunst.

Als älteste, noch ganz unter byzantinischem Einfluß stehende, aber doch wohl von comacinischen Händen (S. 108) ausgeführte Arbeiten erscheinen die von Feigel beschriebenen christlichen Gipsbildwerke am Ziborium und an anderen Stellen der Kirche San Pietro in Civate, die dem Ende des 11. Jahrhunderts entstammen. Ihnen gegenüber wirken die hundert Jahre jüngeren Türbildwerke von San Celso in Mailand mit ihren wild aus der Umrahmung hervorbrechenden tierischen Wesen und ihren Steinreliefbildern aus dem Leben Jesu und seiner Mutter formlos und eigenwillig. Ausgeglichener schon schauen die Türbildwerke an San Zeno zu Verona und am Dome zu Ferrara drein, an denen schon wieder Künstlernamen hervortreten. Zunächst kommen die 48 Erzdarstellungen aus der biblischen Geschichte und dem Leben des hl. Zeno an der Haupttür von San Zeno in Betracht. Die Bilder des linken Flügels gelten trotz ihrer barbarischen Hilflosigkeit vielfach noch als deutsche Arbeiten der Zeit Bernwards von Hildesheim (S. 159); die des rechten Flügels, einschließlich der vier Zenobilder, aber werden italienischen Händen der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts zugeschrieben. Aus dieser Zeit stammen auch die steinernen Portalbildwerke und Fassadenreliefs derselben Kirche. Der Türbau,

dessen inneres Bogenfeld den hl. Zeno auf dem Drachen zeigt, während der Außenbogen mit den Gestalten der beiden Johannes geschmückt ist, trägt die Künstlerbezeichnung eines Meisters Nikolaus. Denselben Namen tragen die acht Relieffelder rechts vom Portal, Bilder aus der Schöpfungsgeschichte, König Theoderich zu Pferde und ein Jagdstück. Die zehn Reliefs links vom Portal, Vorgänge aus der Jugendgeschichte des Heilands und kämpfende Ritter, aber tragen den Namen eines Meisters Wilhelm. Daß jener Nikolaus derselbe Nikolaus ist, der sich 1135 als Schöpfer der weit besseren Bildwerke an den Portalen des Domes zu Ferrara und zu Verona nennt, wird allgemein anerkannt. Daß aber der Meister Guilielmus der Zenokirche in Verona der Wiligelmus sei, der sich als Urheber der bildnerischen Arbeiten am Dom von Modena bekennt, wird wenigstens von Zimmermann nicht zugegeben. Jedenfalls ließen beide Meister die Fassadenreliefs von San Zeno von Gesellenhänden ausführen.

Der Meister Wiligelmus des Domes von Modena, dessen Bildwerke dem Anfang des 12. Jahrhunderts angehören, ist der Antike keineswegs aus dem Wege gegangen. Hat er in einem Fassadenfelde doch neben dem Pelikan, dem Sinnbild der Kirche, den Flügelgenius mit Kranz und gesenkter Fackel plump und großköpfig dargestellt. In seinen eigenen Erfindungen, wie den Reliefbildern aus der Schöpfungsgeschichte neben der Haupttür und den merkwürdigen Bildern aus der nordischen Artussage am Nordostportal, zeigt er sich bei leerer und roher Formensprache mit Erfolg bemüht, die Vorgänge ohne Umschweife, derb und deutlich, als hätte er sie selbst gesehen, zu veranschaulichen.

Meister Nikolaus dagegen offenbart sich uns in seinen Hauptwerken als ein Künstler von größerer dekorativer Begabung und trotz deutlicher Anklänge an byzantinische Vorbilder auch von größerer Frische und Natürlichkeit der Formensprache. Im inneren Bogenfeld des Hauptportals von Ferrara ist der hl. Georg als Drachentöter gebildet. Im inneren Bogenfeld des Hauptportals des Domes von Verona aber thront die Madonna zwischen neutestamentlichen Darstellungen. Merkwürdig sind hier die Greife und die Flügellöwen, von denen der eine, der Vision des Ezechiel entsprechend, mit Rädern versehen ist. Derb aber erscheinen die Paladine Karls des Großen, Roland und Olivier, die den Eingang bewachen.

Andere Meister der oberitalienischen Fassadenbildnerei vertreten andere Richtungen. Auffallend ungeschickt in der Ausführung sind die jetzt im archäologischen Brera-Museum verwahrten Bildwerke des Anselmus von der Porta Romana zu Mailand, die den Wiedereinzug der Mailänder in ihre nach 1162 aufgebaute Stadt darstellen. Daß in der langen Inschrift dieser einfältigen Bildwerke Anselmus als ein zweiter Dädalus (Bd. 1, S. 237) gepriesen wird, ist aber merkwürdig als Beweis für das Fortleben der antiken Überlieferungen im Mittelalter.

Der bedeutendste lombardische Bildner dieses Zeitraumes war jedenfalls Benedetto Antelami, der gegen Ende des 12. Jahrhunderts den Dom und das von ihm selbst errichtete Baptisterium von Parma mit einer Fülle von Bildwerken schmückte, die sich durch die Freiheit ihrer Formensprache, die Anschaulichkeit ihrer Erzählungsweise und die Kraft ihrer Wiedergabe seelischer Stimmungen auszeichnen. Im Dom gehört das Relief der Abnahme Christi vom Kreuz von 1178 (Abb. 162), ein Bruchstück einer Kanzel, zu Antelamis besten früheren Werken. Seine Schöpfungen am Baptisterium sind zwischen 1196 und 1216 entstanden. Auf der Höhe seines Könnens erscheint der Meister in den Bildwerken der Nord-, West- und Südtür. Die Nordtür von 1196 trägt im Bogenfelde die Anbetung der Könige, am Türsturz die Taufe des Heilandes, an den Pfosten die Stammbäume von Moses und Christus. Die Westtür zeigt im Bogenfelde den thronenden Christus des Weltgerichts, am Türsturz

die Auferstehung der Toten, an den Seitenpfeilern die Werke der Barmherzigkeit und die Arbeiter im Weinberge. Die Südtür, deren Pfosten nicht verziert sind, aber verbildlicht im Bogenfeld eine alte Legende. Von einem Einhorn verfolgt, ist ein Jüngling in einen Abgrund gestürzt, aber an einem Baum hängengeblieben, an dessen Wurzeln eine weiße und eine schwarze Maus (Tag und Nacht) nagen, während unten ein Drache seiner Beute harrt. Helios und Selene, Tag und Nacht, sind in antiker Gestaltung zur Linken und Rechten des Reliefs noch in eigener Person verkörpert. Daß diese Schilderung menschlicher Ohnmacht über der Südtür in innigster Beziehung zur Darstellung der Erlösung über der Nord- und Westtür steht, leuchtet sofort ein; und in der Fülle tief durchdachter Beziehungen liegt auch im einzelnen der Hauptvorzug dieser Bildwerke, deren künstlerische Ausführung zwar deutlich

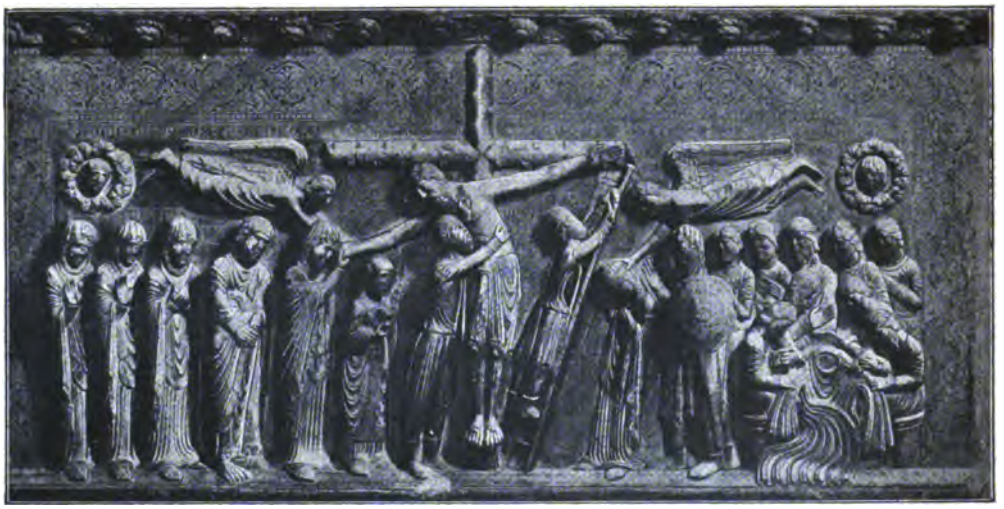


Abb. 162. Die Kreuzabnahme Christi. Reliefbildwerk Benedetto Antelamis im Dom zu Parma. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. (Zu S. 209.)

und selbständig in den Erzählungsmotiven, aber schwankend und ungleich in der Formenbildung ist. Antelamis letztes Hauptwerk ist sein Anteil am Schmuck der Fassade der Kathedrale von Borgo San Donnino bei Parma. Großartig und von innerem Leben erfüllt erscheinen hier besonders die beiden lebensgroßen Nischenfiguren neben der Tür: David mit der Krone zur Linken, Ezechiel mit gerippter Prophetenmütze zur Rechten.

Welche Fühlung Antelami mit der Antike hatte, zeigt auch die wundervolle, an klassische Vollendung mahnende Rankenornamentik, die sich überall neben seinem Bildwerk geltend macht. Das damals Moderne tritt in seinen Werken jedoch, so steif und hart sie dreinblicken, überall stärker hervor als das Antike. Ob er sich dieses Moderne, wie die gegenwärtige Forschung meint, aber aus der gleichzeitigen französischen Bildnerei, die wir kennen lernen werden, geholt, wagen wir nicht zu entscheiden. Auf der gleichen Entwickelungsstufe der Kunst führen ähnliche Vorbedingungen öfter, als heutzutage zugegeben wird, zu ähnlichen Erscheinungen.

Selbständig mittelalterliche Empfindung spricht sich auch in dem knorrigen, wetterharten Antlitz des mächtigen Petrus auf dem Throne an San Pietro e Paolo in Bologna und in der hart natürlichen, vergoldeten Silberhenne mit ihren Küchlein im Domschatz zu Monza aus, die man früher für langobardisch hielt. Unmittelbarer Kunstgenuß ist für unser

heutiges Empfinden aus allen diesen Werken nicht zu schöpfen, wohl aber reiche entwickelungsgeschichtliche Belehrung.

Seltener sind die erhaltenen Denkmäler der lombardischen Malerei dieses Zeitraumes; unter den wenigen, die hervorgehoben werden müssen, aber zeigen die Mosaiken auch hier im wesentlichen griechische Haltung, wogegen in den Fresken neuartiges abendländisches Leben keimt. Daß das Mosaikgemälde der Chornische von Sant' Ambrogio in Mailand nicht dem 9., sondern dem 12. Jahrhundert entstammt, ist noch nicht allgemein anerkannt, aber nach den Ausführungen Cattaneos und Max Zimmermanns nicht zu bezweifeln. In der Tat gehört es seinem Inhalt wie seiner Formensprache nach zur byzantinischen Kunst dieses Zeitraumes. Wahrscheinlich wurden auch seine Meister aus Venedig berufen. In der Mitte thront der Heiland vor Goldgrund zwischen langen, steifen Heiligen. Links und rechts aber neigen Palmbäume sich über die Martinskirche zu Tours und die Kirche Sant' Ambrogio, aus der die Seele des hl. Ambrosius während des Schlafes in jene versetzt wurde, um dort der Beisetzung des hl. Martin beizuwohnen. Diese Legende ist recht ungeschickt erzählt; aber die Gesamthaltung ist trotz einer gewissen Trockenheit der Färbung nicht unwirksam.

Steinerne Fußbodenmosaiken mit Darstellungen der Jahreszeiten, des Tierkreises, der Paradiesesströme, der Tugenden und Laster, aber auch biblischer Vorgänge und gar heidnischer Geschichten haben sich, schlicht und einfach in den Farben, z. B. in San Michele in Pavia und in den Domen von Piacenza und Cremona erhalten.

Von den lombardischen Freskenresten des 11. und 12. Jahrhunderts können hier nur die fesselnden Bilder aus der Offenbarung am Triumphbogen jener Kirche San Pietro in Civate genannt werden. Die wichtigsten lombardischen Freskomalereien der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts dagegen befinden sich in der von 20 Fenstern erhellten Kuppel des Baptisteriums zu Parma. In der Mitte treten die zwölf Apostel und die Evangelistenzeichen hervor; Christus erscheint zwischen Maria und den beiden Johannes. Am bedeutsamsten aber sind die Geschichten Johannes des Täufers erzählt. Ist in den Köpfen auch noch wenig Ausdruck, so ist die Gebärdensprache in ihrer hastigen Bewegtheit doch bereits fortgeschritten entwickelt. Blauer Grund, schwarze Umrisse, geringe Modellierung sind auch hier die technischen Merkmale der romanischen Wandmalerei.

Auf die italienische Miniaturmalerei dieses Zeitraumes einzugehen, müssen wir der Sonderforschung überlassen. Mißverstandene Umrißzeichnungen pflegen hart und grell bemalt, die Fleischfarbe der Köpfe pflegt nur durch rote Flecke angedeutet zu sein.

Im Gesamtbild der italienischen Kunst des hohen Mittelalters treten mit einer gewissen Allgemeingültigkeit nur eine Reihe von künstlerischen Schöpfungen der kirchlichen Baukunst hervor, denen ihr Mosaikschmuck und ihr Bildwerk sich lehrreich anschließt. Mit vollem Bewußtsein wollte die christliche Kunst Italiens sich noch kaum irgendwo von dem antiken Boden entfernen, auf dem sie in altchristlicher und frühmittelalterlicher Zeit groß geworden war; und die starken Flutwellen mittelbyzantinischer Kunst, die weite Strecken dieses Bodens in wiederholten An- und Abschwellungen befruchteten, ließen die Keime neuen selbständigen Lebens, die die Zeit aus sich heraus entwickelte, hier erst vereinzelt zur Entfaltung kommen. Die nachzüglerische hellenistisch-römische Antike („Protorenaissance") und die mittelbyzantinische Kunst aber feierten, wie wir gesehen haben, gerade auf italienischem Boden jetzt noch einige Triumphe.

III. Die westeuropäische Kunst im hohen Mittelalter (um 1050—1250).

1. Die romanische Kunst Südfrankreichs und Burgunds.

A. Einleitung. — Die Baukunst.

Frankreich, das schöne Land jenseit des Wasgaus und der Ardennen, dessen Volkstum aus dem Zusammenfluß keltischen, germanischen und romanischen Metalls als Erz von glücklicher Mischung hervorging, war in diesem Zeitraum in sprachlicher und künstlerischer Beziehung in zwei deutlich unterschiedene, durch die Loiregrenze gebildete Hälften, eine nördliche und eine südliche, geteilt, trotzdem aber in seinem geistigen Leben schon auf dem Wege, sich einheitlich zu entwickeln. Künstlerisch beherrschte es Westeuropa unbedingt. Der Norden Spaniens, in dessen Südhälfte die maurische Kunst blühte (Bd. 2, S. 401 ff.), war in künstlerischer Beziehung wenig mehr als eine Provinz Südfrankreichs; in England, das die zu Franzosen gewordenen Normannen 1066 eroberten, entwickelte sich eine Kunst, die, ohne Sonderbildungen auszuschließen, zunächst als Zweig der normannisch-nordfranzösischen Kunst erscheint. Aber auch für ganz Europa übernahm Frankreich jetzt, nachdem in der karolingisch-ottonischen Periode Deutschland in manchen Beziehungen den Vortritt gehabt, die künstlerische Führung. Entfalteten sich doch auch in Frankreich die beiden großen mittelalterlichen Weltmächte, das Rittertum und das Mönchstum, gerade jetzt zur höchsten Blüte. Wurde in Frankreich das Feuer der Begeisterung für die Wiedereroberung des Heiligen Landes doch am frühesten und am erfolgreichsten geschürt. Entwickelte Frankreichs Hauptstadt sich doch zur Hochburg der Scholastik, der im Dienste der Kirche ergrauten, angeblich an Aristoteles anknüpfenden mittelalterlichen Philosophie, die sich ein ihrem Zwecke entsprechendes kunstvolles dialektisches Kartenhaus errichtete; und ging doch auch von Frankreich die Erneuerung des Klosterwesens aus, das sich bis dahin in den vom hl. Benedikt (S. 43) gelegten Geleisen weiterbewegt hatte. Die Klöster aber waren nach wie vor die Hauptsitze des Kunstlebens. In die Kunstgeschichte griffen von ihren burgundischen Heimstätten in Cluny und Citeaux aus besonders die Kluniazenser und die Zisterzienser mit weithin wirkender Bedeutsamkeit ein. Burgund wurde gerade durch sie zu einem Neuland der Baukunst; neben Burgund aber gingen die anderen Provinzen des heutigen Frankreichs gerade in der Baukunst ihre eigenen Wege; und alles in allem genommen offenbarte die romanische Baukunst ihre Reize auch kaum in einem anderen Lande von so verschiedenen Seiten wie in Frankreich. Der Zufluß der Elemente dieser Baukunst aus dem hellenistischen, syrischen und kleinasiatischen Osten, der hier ebensooft den Weg über Marseille (S. 120) wie über Ravenna und Mailand genommen, aber auch Rom nicht in allen Fällen übergangen haben kann, war bereits im vorigen Zeitraum erfolgt und vollendet. Aber auch der Einfluß der in Südfrankreich erhaltenen alten Römerbauten auf die südfranzösische Baukunst des Mittelalters kann unmöglich ausgeschaltet werden. Was sich jetzt aus allen diesen Elementen entwickelte, war im Süden wie im Norden Frankreichs bereits französisches Eigentum; besonders im Norden aber arbeitete

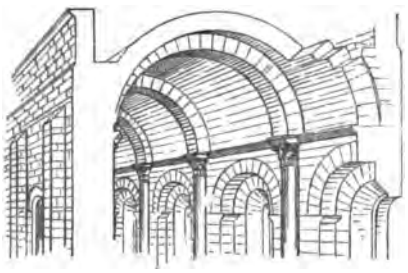


Abb. 163. Tonnengewölbe mit Quergurten. Nach G. Dehio und G. von Bezold, „Die kirchliche Baukunst des Abendlandes".

der rege bodenwüchsige Kunstsinn sofort an der selbständigen Umgestaltung des romanischen Rundbogenstils zu einem neuen, dem Zeitempfinden entsprechenden Baustil.

Erscheint die Baukunst im Süden Frankreichs, wo der Gewölbebau sich vorzugsweise der Tonnengewölbe (Abb. 163) und der Kuppeln bedient, auch jetzt noch fast wie eine Fortsetzung der antiken Kunst, deren Einzelbildungen sogar sie festzuhalten sucht (Abb. 164), so geht sie im Norden nach kurzem Besinnen, des Kreuzgewölbes (Abb. 165) Wesenheit erfassend und dessen Grate durch vorgelegte Rippen verstärkend, geradeswegs auf das Ziel jenes Bausystems zu, das wir gotisch zu nennen pflegen. Den „gotischen" Stil (Abb. 166) werden und wachsen zu sehen, ist von der Betrachtung des romanischen Stils Frankreichs daher unzertrennlich. Hatten sich doch von den Einzelelementen dieses „gotischen" Stils z. B. der Spitzbogen, das Rippengewölbe (Abb. 167), der Bündelpfeiler, der Chorumgang, der Chorschluß aus dem Vieleck und der natürliche, der heimischen Pflanzenwelt entlehnte Blattschmuck nach und nach einzeln schon an verschiedenen romanischen Gebäuden eingestellt. Die Kreuzrippengewölbe scheinen, wie Gall neuerdings gezeigt hat, ebenso selbständig wie in der Lombardei (S. 205), in Frankreich zuerst in der Normandie entwickelt, die Spitzbogen namentlich in Burgund selbständig entstanden, die aus dem Vieleck statt aus dem Halbkreis gebildeten Chorschlüsse, wie Dehio betont hat, aus dem Orient über die Provence eingewandert zu sein. Zum Abschluß gelangte diese Entwickelung am frühesten am Gestade der Seine, in jenem Herzen des am meisten germanisch-fränkischen Nordfrankreichs, das bald zum Herzen Gesamtfrankreichs werden sollte, gleichzeitig aber auch in den benachbarten Gebieten der Pikardie; und gerade in diesem Geburtslande der eigentlichen „Gotik" hatte der romanische Stil auch nur geringe Erfolge, während er sich im ganzen übrigen Frankreich trotz aller Übergangselemente doch auch als solcher zu reicher und köstlicher Blüte entfaltete.

Abb. 164. Kapitell aus dem Kreuzgang von Saint-Trophime in Arles. Nach G. Dehio und G. von Bezold a. a. O.

Eine lebendige und allseitig richtige Anschauung von den höchsten Leistungen der romanischen Baukunst in Frankreich zu gewinnen, ist aus dem Grunde nicht leicht, weil eine Reihe ihrer erhabensten und einflußreichsten Werke den Stürmen der Zeit erlegen oder nur als Ruinen von malerischer Romantik erhalten sind. Der Kunstgeschichte sind die meisten dieser Gebäude jedoch durch eingehende Untersuchungen zurückgewonnen, die in Frankreich nach Viollet-le-Duc und de Caumont durch Forscher wie Quichérat, de Lasteyrie, Corroyer und Enlart, in Deutschland nach Schnaase, Otte und Lübke besonders durch Dehio und von Bezold, durch Borrmann und Neuwirth, durch Cornelius Gurlitt, durch Witting, Gall, Weese und Bernoulli, Pinder und Schmarsow weitergeführt oder zusammengefaßt worden sind.

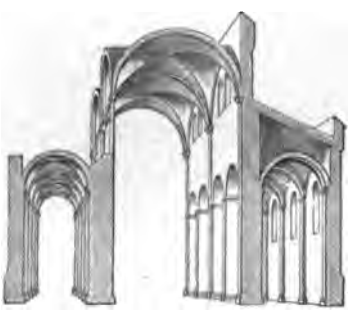


Abb. 165. Einfaches Kreuzgewölbe. Nach Zeichnung.

Reiche Anschauung gewährt neben R. de Lasteyries neuem ausgezeichneten Werke über die romanische Kirchenkunst Frankreichs das feine Tafelwerk J. Baums. Der rhythmischen und strophischen Gliederung romanischer Binnenräume sind namentlich Schmarsow und Pinder nachgegangen, während Worringer die Formenprobleme der Gotik geistvoll rhetorisch erläutert hat.

Zu den untergegangenen romanischen Bauwerken Frankreichs gehören zwei Kirchen Mittelfrankreichs, die ihrer Zeit zu den gewaltigsten und eindrucksvollsten Gebäuden Europas zählten, die Martinskirche zu Tours (S. 48 und 122), die schon in vorkarolingischer Zeit als ein Hauptwerk der abendländischen Baukunst galt, und die Klosterkirche zu Cluny, die wenigstens seit der ottonischen Zeit als eine der weitest wirkenden Bauschöpfungen anerkannt war. Beide hatten schon zwei baugeschichtliche Gestaltungen hinter sich, als sie im reifen romanischen Zeitalter neu erstanden. Saint-Martin in Tours war nach der Feuersbrunst von 997 als flachgedeckte kreuzförmige, fünfschiffige Basilika mit einschiffigem Querhaus, aber mit doppeltem, halbkreisförmigem Chorumgang und Kapellenkranz erstanden. Dieses Motiv wurde dadurch vorbildlich für die französische Kirchenbaukunst. Der Umbau im 12. Jahrhundert fand zum Zwecke der Einwölbung statt. Die fünf Türme, von denen zwei als einzige Überbleibsel des mächtigen Bauwerks erhalten sind, zierten die Vierung, die Süd- und Nordseite des Querhauses und die Westfassade. Die erste maßgebende Abteikirche zu Cluny wurde der 981 geweihte zweite Bau (S. 123). Auch dieser ist als flachgedeckte Säulenbasilika zu denken. In der Chorbildung lag auch seine Besonderheit: die Kirche erhielt einen gerade abgeschnittenen viereckigen Chor mit zwei rechteckigen Kapellen als Nebenchören; dazu fünf Apsiden, von denen drei an den drei Chorkapellen, je eine an den Kreuzarmen hervortraten; zwei mächtige Türme aber stiegen auch hier über der westlichen Vorhalle empor. Wir werden sehen, daß dieser glückliche Wurf, an dem der Lombarde Wilhelm von Ivrea, der um 1000 in Dijon eine berühmte Säulenbasilika mit östlichem Rundbau schuf, mitgewirkt haben mag, weite Kreise zog und Nachahmung im Norden Frankreichs, in Deutschland und Italien fand. Der dritte Bau der Abteikirche von Cluny aber, der 1089 begonnen, 1095 geweiht wurde, ein Denkmal der höchsten Blütezeit des Kluniazenserordens, war der alten Einfachheit zugunsten größerer Macht- und Prachtentfaltung untreu geworden. Erlangte er wohl eben deshalb, wie Dehio gezeigt hat, keine solche Fernwirkung wie der zweite Bau, so wurde er dafür der vorbildliche Schöpfungsbau der ganzen (jüngeren) burgundischen Schule des 12. Jahrhunderts. Das fünfschiffige Langhaus wurde von zwei einschiffigen Querhäusern durchschnitten. Der Rundchor mit innerem Umgang und ausstrahlenden Kapellen wurde von der Martinskirche in Tours entlehnt. Das Mittelschiff war von einem Tonnengewölbe mit Quergurten, die niedrigen Seitenschiffe waren mit Kreuzgewölben bedeckt. Von den korinthischen kannelierten Pilastern, die die Vorlagen der Hauptpfeiler des Mittelschiffes bildeten, stiegen Pfeilerbündel in Absätzen als Träger der Quergurte des Tonnengewölbes

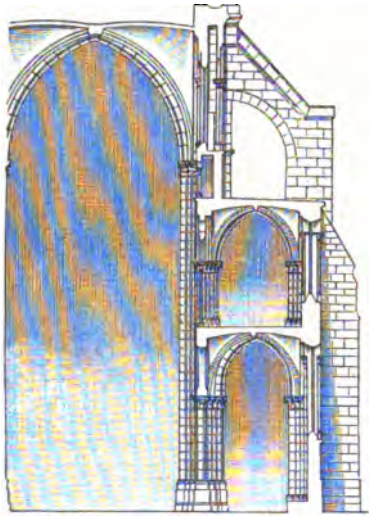


Abb. 166. Das frühgotische System. Querschnitt des Langhauses der Kathedrale von Noyon. Nach G. Dehio u. G. von Bezold a. a. O. (Zu S. 213.)

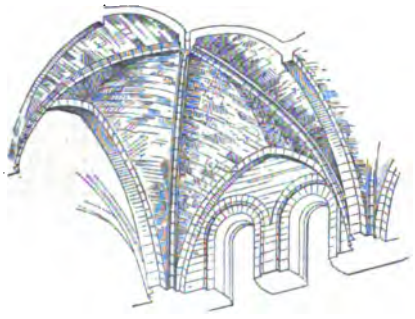


Abb. 167. Kreuzrippengewölbe. Nach G. Dehio und G. von Bezold a. a. O. (Zu S. 213.)

empor. Unter den Fensterreihen des Mittelschiffes zog sich, als Scheinnachahmung eines Obergeschosses der Seitenschiffe, eine sogenannte Triforiengalerie entlang, deren Arkaden rundbogig waren wie die Fenster. Die Hauptarkaden des Langhauses aber waren bereits spitzbogig. „Die späteren Siege der Gotik", sagt Dehio, „sind in Cluny schon zur Hälfte gewonnen."

R. de Lasteyrie, der, wie wir, die eigentliche romanische Zeit erst um 1050 beginnen läßt, hat die 13 französisch-romanischen Schulen Viollet-le-Ducs auf sieben, ja, da wir seine rheinische Schule natürlich nicht als französisch ansehen, auf sechs Hauptschulen zurückgeführt, von denen die der Provence, der Auvergne, des Poitou und Burgunds der Südhälfte, die der Normandie und der Isle de France der Nordhälfte Frankreichs angehören.

Von den eigentlichen südfranzösischen Bauschulen bedeckt die provenzalische die Hauptschiffe ihrer Kirchen mit Tonnengewölben, die manchmal, wie in der Kathedrale von Vaison, schon zugespitzt, in der Regel aber rundbogig sind, während die Seitenschiffe sich vielfach, wie in Saint-Paul-Trois-Châteaux, in annähernd gleicher Höhe mit Viertelkreiswölbungen an das Mittelschiff anlehnen, dessen Seitenschub sie aufnehmen, manchmal aber auch, wie in Saint-Guilhem-du-Désert, mit besonderen, engeren Tonnen bedeckt sind, die denen des Hauptschiffs parallel laufen. Auch in der Schule des Poitou beherrscht ein Tonnengewölbe, hier in der Regel mit Quergurten versehen, das Hauptschiff, ein engeres Tonnengewölbe aber auch jedes der schmaleren, annähernd zu gleicher Höhe emporstrebenden Nebenschiffe. Niedriger als das Hauptschiff und bereits mit Kreuzgewölben bedeckt erscheinen die Seitenschiffe jedoch z. B. in Saint-Savin (Vienne) und in Notre-Dame-la-Grande zu Poitiers (Taf. 32). In den Landschaften, die südlich ans Poitou grenzen, treten daneben als Edelbauten von ausgeprägter Sonderart die einschiffigen Kirchen hervor, deren Langhaus, wie das von Saint-Etienne zu Périgueux und die der Kathedralen von Saintes und von Angoulême (Taf. 33), mit einer Folge von Kuppeln hintereinander bedeckt ist. Die Kirchen der Auvergne, denen Witting einen besonderen Aufsatz gewidmet hat, pflegen Hallenkirchen zu sein, d. h. aus drei gleich hohen Schiffen zu bestehen, von denen das Mittelschiff ein Tonnengewölbe trägt, während zweistöckige Seitenschiffe ein mit Halbtonnen bedecktes Emporengeschoß tragen. Hauptbeispiele sind Notre-Dame-du-Port zu Clermont-Ferrand und die Kirchen zu Issoire, zu Orcival, zu Saint-Saturnin und Saint-Nectaire.

Die Einzelformen der Kirchenbaukunst dieser drei südfranzösischen Hauptschulen entwickeln sich, wie schon angedeutet, in dieser Zeit noch im engsten Anschluß an die römische Antike, von der sie sich nur schrittweise entfernten. Dementsprechend sind auch die Kapitelle ihrer Säulen, die in der Regel auf die Chorumgänge und Emporengalerien beschränkt oder als Halbsäulen an die Pfeiler angelehnt sind, in der Regel von dem korinthischen Kapitell abgeleitet, das sie oft doch mit neuem Formengefühl umbilden. Dem Akanthuslaub gesellt sich nordisches oder byzantinisches Flechtwerk und schematisiertes Rankenwerk, dem manchmal Tier- und Menschengestalten eingeflochten werden; und manche Kapitelle werden sogar ganz von Figurengruppen ausgefüllt, die biblische oder weltliche Geschichten erzählen.

Das Äußere der südfranzösischen romanischen Kirchen pflegt nicht so einheitlich durchgebildet zu sein wie ihr Inneres. Gerade Südfrankreich aber ist reich an Kreuzgängen, deren Bogengänge in der Regel einen so leichten und anmutigen Eindruck machen wie die von Saint-Lizier (Ariège), von Aix (Bouches du Rhône) und von Moissac (Tarn-et-Garonne), manchmal aber, von starken Pfeilern mit angelehnten Säulen oder Halbsäulen getragen, so schwer und prächtig wirken wie der Kreuzgang der Kathedrale von Le Puy (Haute-Loire; Abb. 168).

Die weiträumigen, mit Chorumgängen und ausstrahlenden Kapellen versehenen Kirchen, wie Saint-Sernin zu Toulouse, üben, vom Osten gesehen, in ihrer reichen Gliederung mit Rundbogenfenstern, Blendarkaden, Rundbogenfriesen oder Simsbändern von neuer, eigenwilliger Formensprache eine großartig geschlossene Wirkung aus. Die westlichen, in der Regel gegiebelten Schauseiten sind oft von Blendarkaden durchquert, die in der Regel einreihig, manchmal, wie an Notre-Dame-la-Grande zu Poitiers, an den Kathedralen zu Angoulême und zu Le Puy, in mehreren Reihen übereinander angebracht, oft auch mit Bildwerken geschmückt sind. Die Türeinfassungen, die bis 1140 fast ausschließlich rundbogig sind, pflegen sich, reich abgetreppt und mit bogentragenden Säulchen, Hohlkehlen und Rundstäben ausgestattet, einwärts zu vertiefen. Reichen Raum für Bildwerk, wie diese Gewände und Archivolten, gewähren der Türsturz und das Bogenfeld. Durch ihre Gesamtgliederung erinnern manche Fassaden an die der römischen Triumphbogen: so schon der Türvorbau von Saint-Trophime (Abb. 174) in Arles, am deutlichsten aber die giebellose, flach gedeckte Fassade der Kirche von Echillais (Charente-Inférieur), die einen durchaus weltlichen Eindruck macht. Die Glockentürme erheben sich selten, wie der vierseitige, mit niedrigem flachen Pyramidendach bekrönte romanische Musterturm zu Puissalicon (Hérault), nach italienischer Art frei neben den Kirchen. Ist nur ein Turm vorhanden, so schmückt dieser zuweilen, wie der von Saint-Porchaire zu Poitiers, die Westfassade, in der Regel aber steht er, zugleich Licht spendend, auf der Vierung, wie der hohe sechsstöckige, in schlanker Pyramide gipfelnde Turm der Kirche Saint-Sernin in Toulouse. Die meisten Kirchen, namentlich der Auvergne, tragen einen Turm an der Westseite und einen zweiten Turm oder eine Kuppel über der Vierung. Hoch und reichgegliedert strebt der Westturm der Kathedrale von Le Puy gen Himmel, deren Vierung die Kuppel deckt. Die flachen Kuppeln der aquitanischen Kuppelkirchen treten nach außen wenig oder gar nicht hervor. Am prächtigsten ist auch für den Außeneindruck die Zusammenwirkung der Flachkuppeln von Saint-Front in Périgueux.

Abb. 168. Kreuzgang der Kathedrale von Le Puy. Nach R. de Lasteyrie, „L'architecture religieuse en France à l'époque Romane". (Zu S. 215.)

Zentralbauten wurden auch in Südfrankreich, seit keine besonderen Taufkirchen mehr gebaut wurden, zu großer Seltenheit. Erst 1137 begonnen wurde der selbständige, schlicht harmonische Zentralbau der Michaeliskirche zu Entraignes (Charente), deren acht Erdgeschoßseiten von ebenso vielen nach außen vorspringenden Halbrundnischen ausgefüllt werden.

Weitaus die meisten romanischen Kirchen Frankreichs sind Langkirchen. Die einzige nennenswerte flachgedeckte Basilika Südfrankreichs ist Saint-Aphrodise zu Béziers, deren Säulengalerienfassade nach Pisa und Lucca (S. 196—198) hinüberweist. Wie im christlichen Osten beschäftigte man sich im Süden Frankreichs im übrigen schon früh mit der Aufgabe, die feuergefährlichen Holzdecken der Kirchen durch steinerne Gewölbe der verschiedenen, schon genannten Arten zu ersetzen; und wie im Osten verlor man bei diesen Wölbungsversuchen auch im Süden Frankreichs das Gefühl für die basilikalen Anlagen, deren Wesen eben in der größeren Höhe

des selbständig erleuchteten Mittelschiffs besteht. Die südfranzösischen Langkirchen sind, von versprengten Ausnahmen abgesehen, teils lichtdurchflossene einschiffige Säle, sogenannte Saalkirchen, teils ernste, finstere dreischiffige Hallen mit annähernd gleicher Höhe der drei Schiffe, sogenannte Hallenkirchen, die sich nur hier und da dem basilikalen System näherten.

Die einschiffigen, mit Tonnengewölben bedeckten Saalkirchen verzichten in ihrer reinsten Ausbildung auch auf das Querschiff, an dessen Stelle der Chor vor der halbrunden Apsis durch Erhöhung des Fußbodens oder der hier oft zur Kuppel werdenden Bedachung ausgezeichnet zu sein pflegt. Das in der Regel zugespitzte Tonnengewölbe des Schiffs aber ist durch Quergurte gegliedert, die in der Provence von antikisierenden Wandpfeilern, weiter westlich, im Languedoc und in Aquitanien, aber von Halbsäulen aufsteigen. Von den Bauten dieser Art gehört der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts z. B. die Kathedrale Notre-Dame-des-Doms zu Avignon an, deren achteckiger Chorkuppelturm von außen mit korinthischen Säulen geschmückt ist, während ihr Portalbau mit seinen kannelierten korinthischen Säulen und seinem Konsolen- und Mäandersims über dreiteiligem Gebälk die antiken Formen so rein verwendet, als hätte ein spätrömischer Baumeister sie gezeichnet. Einen schönen, großen Binnenraum auf ähnlicher Grundlage bietet die Kathedrale von Orange (Abb. 169), die im wesentlichen dem 12. Jahrhundert angehört; verwandter Art sind die Kirchen zu Maguelonne und zu Digne. In wirklich mächtigen, breit gebauten Verhältnissen aber wurde die Stephanskathedrale von Toulouse am Anfang des 13. Jahrhunderts als Saalkirche angelegt, nunmehr, in voller Übergangszeit, aber auch bereits mit Kreuzgewölben bedeckt.

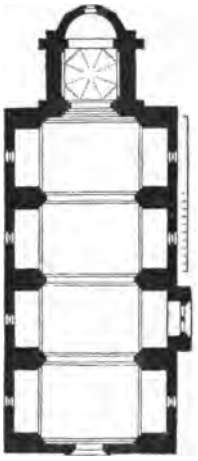


Abb. 169. Grundriß der Kathedrale von Orange. Nach G. Dehio und G. von Bezold a. a. O.

Zu den einschiffigen Saalkirchen gehören dann, genau genommen, aber auch eine Reihe jener bereits genannten Kuppelkirchen Südwestfrankreichs, deren Bedeutung zuerst von Felix de Verneille, in Deutschland von Witting hervorgehoben worden ist. In ihr Inneres springen mächtigere Mauerpfeiler vor, um statt der durch Quergurte geschaffenen Abteilungen der Tonnengewölbe über jedem Grundquadrat eine flache Kuppel aufzunehmen, deren Zwickel anfangs noch in altertümlich ungeschickter Weise durch Vorkragung gebildet wurden. Am einfachsten tritt dieser Kirchentypus uns in der querschifflosen Kathedrale von Cahors (um 1100) entgegen. Andere Hauptkirchen dieser Richtung sind schon genannt worden. Die reichsten einschiffigen, doch mit Querschiffen ausgestatteten Kirchen dieser Art sind die Kathedrale von Angoulême (Abb. 170) und die Abteikirche von Fontevrault, die beide aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts stammen. Der Rundchor beider ist mit einem Kapellenkranz geschmückt. Reicher ist die Kathedrale von Angoulême durch das üppige Bildwerk ihrer Schauseiten und die stattlich gegliederten Türme ihrer Querarme, reicher die Abteikirche von Fontevrault durch den Säulenumgang innerhalb ihres Chores gestaltet. Diese romanische Kuppelkirchen-Baukunst Aquitaniens aber gipfelt in dem Zentralbau der viel besprochenen, großartigen Kirche Saint-Front zu Périgueux (Abb. 171), die nach der neueren Forschung erst nach 1122 errichtet ist. Es ist eine Fünfkuppelkirche in Gestalt eines griechischen Kreuzes. Die nahe Verwandtschaft mit östlichen Anlagen und selbst mit der Markuskirche zu Venedig ist zu einleuchtend, als daß man hier jeden Zusammenhang leugnen sollte, wenngleich Saint-Front ursprünglich nicht als griechisches, sondern als lateinisches Kreuz mit mindestens zwei Kuppeln

über dem Langhaus geplant gewesen zu sein scheint. Auch von außen stellte Saint-Front sich als byzantinische Kuppelkirche dar, ehe die fünf gleich hohen Kuppeln in neuerer Zeit mit einem gemeinsamen Dach bedeckt wurden. Bemerkenswert ist jedoch, daß die Hauptbogen unter den Kuppeln, aber auch nur diese, bereits zugespitzt sind; bemerkenswert ist, daß die Zwickel unter den Kuppeln immer noch unechte Vorkragzwickel sind; und bemerkenswert ist vor allen Dingen, daß die Kirche im Inneren auf jeden Marmor- und Mosaikschmuck verzichtet, um, von einer bescheidenen Gliederung mit korinthisierenden Wandarkaden abgesehen, nur durch den Adel ihrer Raumgestaltung und die Macht ihrer Verhältnisse zu wirken. Für ihren äußeren Eindruck aber spricht ihr reichgegliederter Turm mit, dessen oberer Abschluß durch ein Säulenrund an den des Grabmals der Julier bei Saint-Rémy (Bd. 1, S. 475) erinnert. Man kann die Anregung zu Kuppelbauten dieser Art durch östliche Vorbilder, zu Turmbauten dieser Art durch westlich-antike Vorbilder zugeben, ohne der künstlerischen Selbsttätigkeit ihrer Erbauer, die frei mit den überkommenen Anregungen schalteten, zu nahe zu treten.

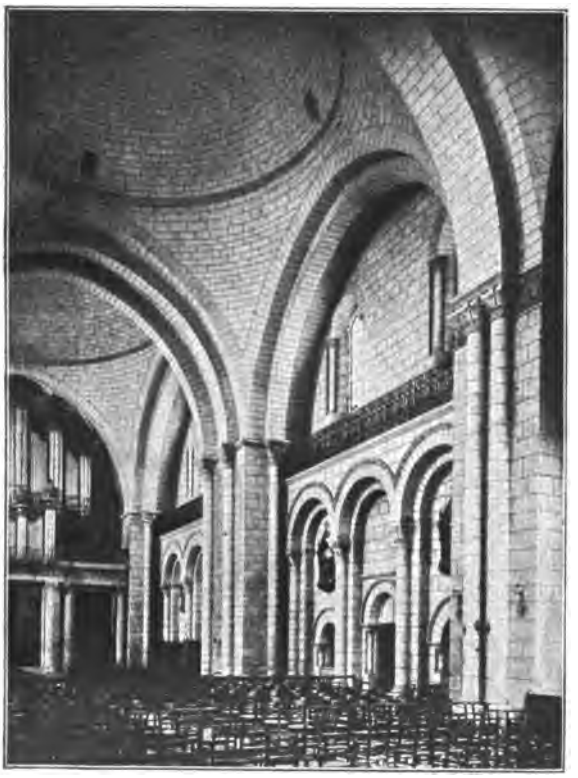


Abb. 170. Das Innere der Kathedrale von Angoulême. Nach C. Gurlitt, „Die Baukunst Frankreichs". (Zu S. 217.)

Verbreiteter noch als die einschiffigen Saalkirchen waren jene mit Tonnengewölben bedeckten dreischiffigen Hallenkirchen im ganzen südlichen Frankreich. Die vollkommen gleiche Höhe aller drei Schiffe ist hier freilich selten. Das Entscheidende ist, daß die Oberwand des dämmerdunkeln Mittelschiffes fehlt oder doch nicht verselbständigt genug ist, um Fenster aufzunehmen. Am klarsten erscheint das System, mit dem Choranlagen verschiedener Art verbunden sein können, wo die Seitenschiffe nicht durch Emporen-Einbauten in zwei Geschosse geteilt sind, sondern drei Paralleltonnengewölbe, wenn auch durch Quergurte gegliedert, die drei Schiffe in der Längsrichtung bedecken. Zu den ältesten Kirchen dieser Art gehören Saint-Honorat zu Lérins (Abb. 172) und Saint-Martin-d'Ainay in Lyon. Folgerichtig im Rundbogenstil durchgeführt ist noch die Kirche von Lesterps, deren Seitenschiffe uns ungewöhnlich schmal erscheinen, bereits mit zugespitzten Tonnengewölben bedeckt ist Saint-Pierre zu Melle und namentlich Saint-Nicolas zu Civray, deren Fassade mit wildphantastischem Bildwerk geschmückt ist; Saint-Nazaire in Carcassonne endlich ist ein edler Hallenbau, dessen Mittelschiff mit zugespitzten, dessen Seitenschiffe mit runden Tonnengewölben bedeckt sind.

Gewissermaßen einen Übergang zur gotischen Konstruktion bilden die Kirchen, deren

einstöckige Seitenschiffe mit Halbtonnengewölben bedeckt sind, die sich strebebogenartig gegen die mit vollem Tonnengewölbe bedeckten Mittelschiffe öffnen. Noch rundbogig erscheint dieses System z. B. in der basilikalen Kathedrale Saint-Paul-Trois-Châteaux (Drôme) und in der Kirche zu Grandson (Schweiz; Abb. 173); elegant spitzbogig bereits, mit deutlicher Übergangsstilwirkung, in der schönen Kirche zu Fontfroide (Aube).

Unter jenen tonnengewölbten Hallenkirchen, deren Seitenschiffe mit Kreuzgewölben bedeckt sind, ragen Bauwerke hervor wie die bereits genannte Kirche von Saint-Savin (Vienne), deren übermäßig schlanke, mit formlosen Fußstücken versehene Rundsäulen schon als Rundpfeiler bezeichnet zu werden pflegen, wie die edle schlanke Kirche zu Chauvigny (Vienne) und wie Notre-Dame-la-Grande zu Poitiers, die allerdings so niedrige Seitenschiffe hat, daß sie als Hallenkirche nur wegen ihrer fensterlosen Mittelschiff-Obermauern erscheint, übrigens auch durch das phantastische Bildwerk ihrer Schauseiten berühmt ist.

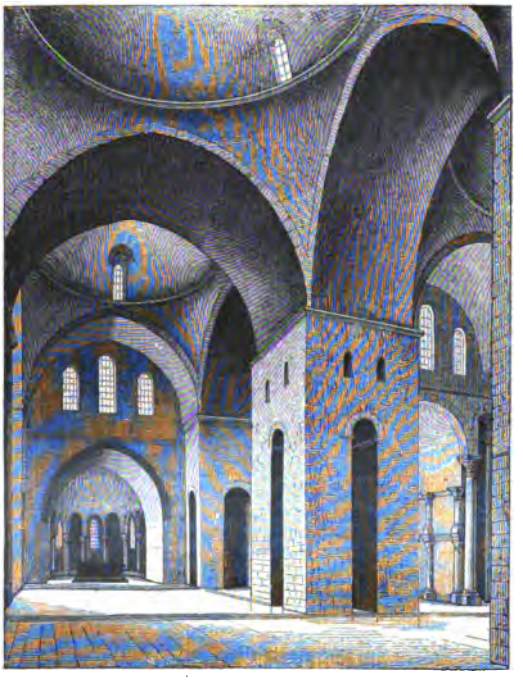


Abb. 171. Das Innere der Kirche Saint-Front in Périgueux. Nach W. Lübke, „Geschichte der Architektur". (Zu S. 217.)

Endlich nehmen einzelne dreischiffige Hallenkirchen mit prächtiger, einheitlicher Raumwirkung eine Art Kreuzkuppelsystem als Wölbungsform auf, weshalb z. B. Dehio sie den Kuppelkirchen von Angoulême und Fontevrault anreiht. Ihr Vorbild war die Kathedrale zu Angers am rechten Loireufer. Der Hauptbau dieser Art südlich der Loire ist die 1161 begonnene Kathedrale Saint-Pierre zu Poitiers, in der, mit Dehio zu reden, „das kuppelförmige Kreuzrippengewölbe mit der alteinheimischen Hallenanlage eine der glücklichsten Verbindungen eingeht". Dem kuppelförmigen Kreuzrippengewölbe entspricht die Pfeilergestaltung. Der Übergang zur Gotik tritt hier besonders deutlich hervor.

Allen diesen Hallenkirchen mit eingeschossigen Seitenschiffen stehen die tonnengewölbten **Hallenkirchen mit Emporen** gegenüber, deren untere Seitenschiffgeschosse mit Kreuzgewölben bedeckt zu sein pflegen, während die oberen sich mit Halbtonnengewölben gegen das Mittelschiff öffnen. Ihr Chor besteht in der Regel aus einem Säulenumgang mit ausstrahlenden Kapellen; über der Vierung erhebt sich, aus achtseitigem Klostergewölbe (Walm- oder Helmgewölbe) zusammengesetzt, ein hochragender, von außen weithin wirkender kuppelförmiger Aufbau. Die Bogen pflegen fast überall noch reine Rundbogen zu sein, überhöhte über den Säulen des Umgangs; die Schmuckformen aber korinthisieren. Ein Musterbau dieses hauptsächlich auvergnatischen Stils ist Notre-Dame-du-Port in Clermont-Ferrand, der schöngelegenen Hauptstadt der Auvergne. Die benachbarten Kirchen, die sich ihr anschließen, sind schon (S. 215) genannt worden. Das Hauptschiff von Saint-Nectaire wird ausnahmsweise von Rundsäulen getragen, die teilweise mit erzählenden Figurenkapitellen geschmückt sind.

Außerhalb der Auvergne tritt dieser Stil in besonderer Reinheit in der Michaelskirche zu Limoges, in besonderer Großartigkeit in Saint-Sernin (Saturnin) zu Toulouse, der alten gelehrten Hauptstadt des Languedoc, hervor. Die Toulouser Kirche, die im wesentlichen dem 12. Jahrhundert entstammt, gehört zu den mächtigsten romanischen Gebäuden der Welt. Mit ihrem fünfschiffigen Langhaus, das ein dreischiffiges Querhaus schneidet, mit ihrem Kapellenkranz am Chorumgang, mit ihrer kräftig betonten Vierung scheint sie ihrem Grundriß nach in gerader Linie von Saint-Martin in Tours abzustammen. Ihrem Aufbau nach ist sie, wie gesagt, auvergnatisch. Den Gurtbogen ihres Tonnengewölbes entsprechen die Halbsäulen ihrer Pfeiler. Die Emporen ihrer Seitenschiffe öffnen sich in Rundbogen, die die Breite der unter ihnen liegenden Hauptbogen haben, aber durch anmutige Doppelbogen geteilt sind. Sein Licht empfängt das Langhaus durch die Fenster seiner äußeren Seitenschiffe. Läßt das Innere auch die volle Klarheit der Durchblicke vermissen, so nimmt es den Geist des Beschauers doch schon durch den Reichtum seiner Gliederung gefangen; und sein geheimnisvolles Halbdunkel erfüllt ihn mit ahnungsvollen Schauern. Auf die reiche Wirkung ihrer östlichen Außenseite ist schon hingewiesen worden (S. 216).

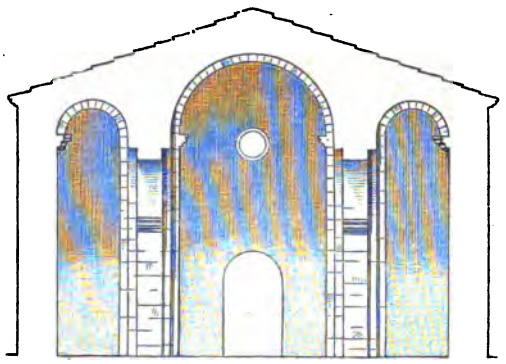


Abb. 172. Querschnitt der Kirche Saint-Honorat zu Lérins. Nach H. Revoil, „L'architecture romane du midi de la France". (Zu S. 218.)

Wie dieses ganze Bausystem dann zu dem der Basiliken mit Fenstern in der Hochmauer des Oberschiffes zurückleitet, zeigt Saint-Etienne zu Nevers, deren doppelgeschossige Seitenschiffe so niedrig gehalten sind, daß über ihnen noch Raum für den „Lichtgaden" bleibt. Merkwürdig sind auch die selbständig antikisierenden Schmuckformen dieser Kirche, einzig in dieser Zeit die dorischen Kapitelle der Säulen des Chorumgangs.

Die tonnengewölbten Basiliken der Provence und des Languedoc, wo man nicht daran gewöhnt war, das Mittelschiff sich frei herausheben zu sehen, neigen zu einer schwerfälligen Verstärkung der Pfeiler und einer Verengung der Seitenschiffe, die mit Halbtonnen bedeckt wurden. Saint-Trophime in Arles und Saint-Paul in Trois-Châteaux, beide im 12. Jahrhundert erbaut, verraten alle Eigentümlichkeiten dieses Stils, Saint-Trophime bei spitzbogigem, Saint-Paul bei rundbogigem Tonnengewölbe. Zu den ältesten Kreuzrippengewölben gehören die der Krypta der Ruinen von Saint-Gilles in der Provence. Die „Protorenaissance" der mit reichem Bildschmuck ausgestatteten Fassaden von Saint-Trophime (Abb. 174) und von Saint-Gilles aber erinnert an die von San Miniato zu Florenz (S. 195).

Endlich gehören zu den gewölbten Basiliken Südfrankreichs noch zwei Kuppelkirchen besonderer Art: Notre-Dame in Le Puy ist eine dreischiffige Basilika mit drei geradlinig abgeschlossenen Chorkapellen und mit eigentümlich T förmig gestalteten Vierungspfeilern, die mit orientalisch wirkenden, durch überhöhte Bogen verbundenen Doppelsäulchen geschmückt sind. Die Vierungskuppel ist rund, die meisten der Langhauskuppeln sind achtseitig. Saint-Hilaire zu Poitiers, die berühmte Wallfahrtskirche, aber ist eine siebenschiffige Basilika, deren Chorumgang mit reichem Kapellenkranz geschmückt ist. Die Seitenschiffe sind mit quergestellten Doppeltonnen, das Mittelschiff ist über quadratischen Jochen mit Kuppeln bedeckt. In beiden

Kirchen bewirkt das durch die Fenster der basilikalen Obermauern einfallende Licht in Verbindung mit dem Kuppelsystem einen malerischen Reiz unvergleichlicher Art.

Zu den tonnengewölbten Basiliken zurückkehrend aber gelangen wir nun wirklich zur burgundischen Schule, die eigentlich als mittelfranzösisch anzusprechen wäre. Daß die jüngere Abteikirche zu Cluny, die eine der gewaltigsten tonnengewölbten Basiliken war, vorbildlich nicht sowohl für die jüngeren Kluniazenserkirchen als für die ganze jüngere burgundische Schule wurde, ist bereits (S. 214) angedeutet worden. Die Musterkirchen dieser Schule zeigen im Chor den Säulenumgang mit Kapellen, über dem Hauptschiff zugespitzte, durch Gurtbogen gegliederte Tonnengewölbe, über den Seitenschiffen Kreuzgewölbe, statt der Emporen aber dekorative Blendarkaden unter den Fenstern der Hochmauer. Der Spitzbogen herrscht überall in der Konstruktion, auch in den Langhausarkaden, der Rundbogen aber in den dekorativen Formen, wie in den Fensterabschlüssen. Dabei bleiben die Einzelformen dieser Bauten der Antike auffallend nahe: ihre Pfeileranlagen bestehen aus gefurchten korinthischen Pilastern, die an Renaissanceformen erinnern. Querschiffe haben alle größeren burgundischen Kirchen. Ihr Hauptturm erhebt sich über der Vierung, weit öfter aber als in Südfrankreich nehmen, wie schon im vorigen Zeitraum in Saint-Philibert zu Tournus (S. 123), an der Westfassade zwei stattliche Türme eine Vorhalle in die Mitte, die die eigentliche Stirnseite bildet.

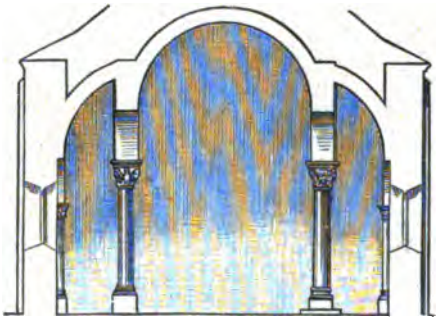


Abb. 173. Querschnitt der Kirche zu Grandson in der Schweiz. Nach R. Rahn, „Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz". (Zu S. 219.)

Im Süden Burgunds, der, wie Cluny selbst, entschieden zur Südhälfte Frankreichs gehört, zeigen die späten Kathedralen von Lyon und von Vienne manche Abweichungen vom reinen Clunystil. Die Hauptkirchen dieser Art stehen im Norden Burgunds, können aber, obgleich sie eigentlich zur Nordhälfte Frankreichs gehören, nicht von ihrem Stammlande getrennt werden. Die Musterbauten des jüngeren Clunystils sind die Kirche von Paray-le-Monial und die Kathedrale von Autun. Beide gehören dem 12. Jahrhundert an. In Paray-le-Monial wechseln in der senkrechten Gliederung romanische Halbsäulen mit den antiken Pilastern. In der Kathedrale zu Autun ist die antikisierende Pilastergliederung nahezu folgerichtig durchgeführt. Im Anschluß an diese Kirchen müssen wir aber auch gleich hier noch zwei nordburgundische Kirchen nennen, deren geographische Lage schon dadurch sich geltend macht, daß die Mittelschiffe nicht mehr mit Tonnen-, sondern mit Kreuzgewölben bedeckt sind. Es sind dies die schöne Kathedrale zu Langres, neben deren antikisierenden Pilastern schlanke Halbsäulen zu den zugespitzten Kreuzrippengewölben emporstreben, und die herrliche Abteikirche zu Vézelay, deren Hauptschiff noch ohne Triforiengalerie gebildet und durchweg rundbogig ist, während ihr spitzbogiger Chor und ihre schöne innere Vorhalle bereits den Übergang zur Gotik verkünden.

An der Grenze des nördlichen Burgunds liegt auch Citeaux (Cistercium), die Vaterstadt des Zisterzienserordens, dessen Baukunst sich über die ganze Erde, so weit seine Mönche Entsagung predigten, verbreitete. Citeaux wurde 1098 als Tochteranstalt von Cluny gegründet. Von Citeaux aus predigte der hl. Bernhard von Clairvaux den zweiten Kreuzzug, von Citeaux

aus schickte er seine Sendboten in die ganze Welt, von Citeaux aus wurde auch das Bauwesen des Ordens geregelt. Einfachheit und Strenge waren hier die Losung. Die Zisterzienserkirchen kehrten zu den geraden, mit kleinen Apsiden besetzten Chorschlußmauern der älteren

Abb. 174. Fassade der Kirche Saint-Trophime in Arles. Nach Photographie von A. Giraudon in Paris. (Zu S. 216 und 220.)

Kluniazenserkirchen (S. 214) zurück; sie teilten mit diesen den Verzicht auf die Krypta unter dem Chor; sie entsagten aber auch dem Turmbau, den Emporen, den Blendarkaden und Scheingalerien (Triforien) über den Seitenschiffen. Eine niedrige, offene Vorhalle wurde vor

die Eingangsseite gelegt. Die Schmuckformen wurden aufs Notwendigste beschränkt, dann aber nicht etwa vernachlässigt, sondern in edlen, einfachen Verhältnissen durchgeführt.

Leider sind die burgundischen Schöpfungsbauten dieses Stils nicht erhalten. Daß aber ursprünglich auch sie noch das spitze Tonnengewölbe über dem Mittelschiff zeigten, beweist z. B. die kleine Zisterzienserkirche zu Fontenay in Burgund, die noch der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehören wird. Das beste Beispiel des echten französischen Zisterzienserbaustils der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ist die Abteikirche zu Pontigny an der Grenze der Champagne. Die erhaltene Kirche ist der Neubau von 1150, der ursprünglich auch einen geraden Chorschluß gehabt haben soll, um 1180 aber seinen jetzigen, mit reichem, vieleckigem Kapellenkranz geschmückten Umgang erhielt. Hier herrscht überall das Kreuzgewölbe, dessen ausgebildetes Rippensystem aus der Pfeilergliederung hervorwächst; hier herrscht überall der Spitzbogen, sogar in den Fenstern, die selbst in der echt nordfranzösischen Frühgotik manchmal noch im Rundbogen geschlossen sind. Strebebogen aber treten noch nicht zutage; und die Fenster füllen noch nicht die ganzen Wände aus. In Wirklichkeit steht auch die Kirche von Pontigny erst auf einer Zwischenstufe zwischen dem romanischen und dem gotischen Stil. Ob wir diesen burgundischen Stil als spätromanisch, als frühgotisch oder als „Übergangsstil" bezeichnen, ist ziemlich gleichgültig. „Name ist Schall und Rauch." Nur der Ausdruck „Rudimentärgotik", den man für ihn vorgeschlagen, ist wenigstens in deutscher Sprache nicht empfehlenswert.

Neben allen kirchlichen Bauten, die wir kennen gelernt haben, haben sich im Süden wie im Norden Frankreichs einzelne Bürgerbauten dieser Zeit mit romanischen Rundbogenfenstern erhalten. Beachtenswert sind romanische Bürgerhäuser in Cluny und in Caussade (Hautes-Pyrénées). Bedeutender sind einige Palastfassaden, von denen die zu Barlats (Tarn) und zu Saint-Antonin (Tarn-et-Garonne) hervorgehoben seien; die zu Saint-Antonin, deren Erdgeschoß eine Spitzbogenhalle bildet, während ihr erstes Stockwerk eine Säulchengalerie zeigt, ihr zweites Stockwerk sich mit Rundbogenfenstern öffnet, gehört doch schon dem 13. Jahrhundert an.

Überschauen wir, rückblickend, noch einmal das Gesamtgebiet der romanischen Baukunst Südfrankreichs, so kommt uns zum Bewußtsein, wie wenig diese reiche, edelgestaltige, ausdrucksfähige Kunst von dem enthält, was man in Deutschland unter dem romanischen Stil im engeren Sinne versteht. Der Zusammenhang mit der antiken Kunst wird im ganzen wie im einzelnen gewahrt. Wir halten es aber hier wie in Italien für richtiger, von ununterbrochen fortlebenden, jetzt zu neuer Blüte gelangten, als von wiedergeborenen antiken Überlieferungen zu sprechen. Wenn auch Jahrhunderte einer barbarischeren Auffassung der Antike zwischen dieser romanischen Kunst Südfrankreichs und der „gallisch-römischen" Kunst lagen, so hatte man in dieser Zwischenzeit doch auch nichts anderes gewollt, als auf der antiken Grundlage weiterbauen. Die Zwischenstufen haben sich nur nicht erhalten. Das Neue, das Mittelalterliche, das sich daneben in der südfranzösischen Baukunst dieses Zeitraumes regt, kam meist von dem mit germanischen Elementen durchsetzten Norden Frankreichs herüber.

B. Die romanische Bildnerei Südfrankreichs und Burgunds.

Im romanischen Zeitalter kehrte die Bildhauerei zu den monumentalen Aufgaben zurück, die ihr im frühen Mittelalter unter dem Einfluß der frühchristlichen und byzantinischen Kunstanschauung verloren gegangen waren, ja die mittelalterliche Bildnerei erfaßte, von bescheidenen Anfängen allmählich zu dem Umfang, dem Reichtum und der Großartigkeit des Bildschmucks der gotischen Riesenkathedralen emporwachsend, diese Aufgaben in gewisser Hinsicht in

noch monumentalerem Sinne, als das klassische Altertum es getan hatte. Suchte und fand die antike Bildnerei ihre monumentale Würde und Weihe in der richtigen Ausfüllung der für sie freigelassenen Flächen der Gebäude, so wuchs die inhaltlich vielfach durch den Gottesdienst und durch das geistliche Schauspiel bedingte Fassadenbildnerei des hohen Mittelalters dergestalt mit den einzelnen Werkstücken der Schmuckseiten der Gebäude zusammen, daß nicht nur der Stil der Kompositionen, sondern auch der Stil der Einzelgestalten vielfach unmittelbar durch den Block bedingt wurde, der seine Gestalt durch die Art seiner baulichen Verwendung erhielt.

Die mittelalterliche Fassaden- und Portalbildnerei, die in ihrer höchsten Ausbildung die mächtigsten Gebäude mit tausend und aber tausend prächtigen, wohlverteilten, aufs engste mit dem Bauwerk verwachsenen Stand- und Sitzbildern, Hoch- und Flachreliefs schmückte, ist ein ebenso großartiger wie ureigener Zweig der abendländischen Kunstübung. Dieser Satz muß durchaus vorangestellt werden, wenn zugegeben wird, daß die Formensprache dieser Bildnerei im einzelnen immer noch ans griechisch-römische Altertum anknüpfte, und daß sie sich hierbei vielfach, besonders wo es an griechisch-römischen Vorbildern fehlte, der Vermittelung der ostchristlichen, namentlich der byzantinischen Kleinkunst bediente, deren sorgfältig durchgebildete Werke im ganzen Abendlande verbreitet und geschätzt waren. Ihnen entlehnt sie manche Typen und Kompositionsmotive, an ihnen studierte sie die Haarbildung und den Fall der Gewandfalten. Aber schon bei der Übersetzung dieser Einzelheiten ins Große ging sie ihre eigenen, vielfach verschiedenen und national bedingten Wege; und ihrer Gesamtwirkung nach ist diese Kunst der byzantinischen, die niemals eine monumentale Großplastik besessen, geradezu entgegengesetzt. Wie die antike Art der Monumentalbildnerei in die mittelalterliche übergeht, läßt sich nirgends deutlicher verfolgen als in Frankreich. Die romanische Fassadenbildnerei des Südens Frankreichs folgt noch den Ausläufern der antiken Richtung; die burgundische Richtung ist von mächtigerem Eigenleben erfüllt; mit der Gotik bildete sich im Norden Frankreichs auch der neue monumentale Stil aus. Auf ihren kirchenwissenschaftlichen und sinnbildlichen Inhalt hin hat namentlich Mâle diese ganze mittelalterliche Kirchenbildnerei untersucht. Der französischen Portalbildnerei hat Gabriel Fleury ein Prachtwerk gewidmet. An der Untersuchung der künstlerischen Entwickelung haben sich neben geistreichen französischen Forschern, wie Viollet-le-Duc, Emériс-David, A. de Baudot, L. Courajod, L. Gonse, A. Marignan, R. de Lasteyrie und André Michel, auch deutsche Forscher, wie W. Lübke, Paul Clemen, Julius Baum und W. Vöge, beteiligt, ja W. Vöge hatte sie selbständig auf eine neue Grundlage gestellt, nach der die Anfänge des monumentalen Stils der romanischen Bildnerei Frankreichs in der Provence zu suchen wären. Nach den Untersuchungen de Lasteyries und André Michels aber läßt sich diese Ansicht kaum aufrechterhalten. Lasteyrie sucht die Anfänge im Südwesten Frankreichs, namentlich in der unbeholfenen Reliefdarstellung des Heilands zwischen Maria und Johannes von 1020 am Türbalken der Kirche Saint-Genis-des-Fontaines (Pyrénées-Orientales), und läßt dementsprechend die reifromanische Bildnerei Frankreichs mit der Schule des Languedoc beginnen, als deren Mittelpunkt Toulouse gilt, scheint aber selbständige Anfänge auch in Burgund zu suchen. André Michel stellt die Schule der Provence ganz an den Schluß der Entwickelung und betont, Vöge entgegen, daß sie, weit entfernt davon, die frühgotische Bildnerei von Chartres beeinflußt zu haben, ihrerseits bereits nordisch-gotische Elemente in sich aufgenommen habe.

In Toulouse und in Moissac läßt sich die Entwickelung in ihren Einzelbildungen an byzantinischen Elfenbeinschnitzereien und an frühchristlichen Sarkophagreliefs von Anfang

des 12. Jahrhunderts an verfolgen. Für die ältere Toulouser Schule kommen zunächst die Bildwerke im Kreuzgang der Peterskirche zu Moissac in Betracht. Am meisten byzantinische Erinnerungen bewahren die Apostelgestalten an den Pfeilern, denen sich das streng frontale, steifgewandete, aber im Kopfe lebensvoll durchgeführte Bildnis des Abtes Durand gesellt. Dann folgen z. B. die Marmorbildwerke im Chorumgang von Saint-Sernin in Toulouse, von denen der im hochovalen Nimbus thronende Christus besonders geeignet ist, das flachere Relief und die altertümlichere Formensprache dieser Schule gegenüber der der Provence zu kennzeichnen. Die glatt am Körper klebende Gewandung zeigt nur schematische Faltenzüge; „dazu", sagt Vöge, „ein ornamentales Gesichtsschema, das überall wiederkehrt: brillenhaft umrahmte Augen, eine lange starre Nase mit verkrüppelten Flügeln, meist winzige Ohren, die Wangen aufgeschwollen, die Haare schematisch und verzopft".

Aus dieser älteren wächst dann die jüngere Toulouser Schule hervor, deren Hauptwerke die Arbeiten an der Südtür der Fassade von Saint-Sernin zu Toulouse und an der Westtür und der Vorhalle von Saint-Pierre zu Moissac sind. Im Bogenfeld der genannten Tür von Saint-Sernin ist die Himmelfahrt Christi mit monumentaler Feierlichkeit, wenn auch noch mit ungeschickten Bewegungen, an der Wand zu ihren beiden Seiten sind die Apostelgestalten schon freier und ausdrucksvoller dargestellt. In der Vorhalle zu Moissac sind unter Reliefriesen, die die Jugendgeschichte des Heilands erzählen, auf der einen Seite die großen Gestalten der Tugenden, auf der anderen die Todsünden und ihre Strafen gebildet. Über der Tür ist der thronende gekrönte Christus mit den vier Evangelisten und den 24 Ältesten der Offenbarung veranschaulicht, eine Darstellung, die noch nicht als Jüngstes Gericht bezeichnet werden sollte; an den Pfosten stehen Petrus und Paulus, zwei Propheten und drei Paare von orientalisch stilisierten Löwinnen. Das Relief ist höher als in der älteren Toulouser Schule, die Köpfe sind bei aller Derbheit frischer und ausdrucksvoller, die Gewänder faltiger, bauschiger und bewegter. Ein Hauch dramatischen Lebens zieht durch diese Schöpfungen.

Abb. 175. Apostelgestalten des Meisters Gilabertus, im Museum zu Toulouse. Nach R. de Lasteyrie, „L'architecture religieuse en France".

Eine dritte, wohl noch jüngere Richtung der Schule von Toulouse vertritt dann der Meister Gilabertus, der zwei der zwölf Apostelgestalten, die aus der Kathedrale ins Museum von Toulouse gelangt sind, mit seinem Namen bezeichnet hat (Abb. 175). Die sechs Apostelbilder seiner Hand zeigen, daß er sich allmählich von den derben Gewohnheiten der älteren Schule befreite, um zu schlankeren Verhältnissen, zierlicheren Gewandmotiven und zu stilvollerer Haltung überzugehen, deren gekreuzte Beine freilich geziert wirken. Die mittelalterliche, am „Block" haftende, tektonische Gesetzmäßigkeit der gemeißelten Formensprache stellt sich ein; und im einzelnen macht sich das Studium byzantinischer Kleinkunst geltend. Ob Gilabert diese Richtung, wie Vöge annimmt, dem Norden, der Schule von Chartres verdankte, oder ob sie sich auch in Toulouse von selbst Bahn brach, müssen wir dahingestellt sein lassen. Die Ansicht Michels aber, daß nur ein Teil dieser Gestalten von Gilabert herrühre, hat Grautoff widerlegt.

Einen anderen Charakter erhält die monumentale Steinbildnerei des 12. Jahrhunderts in den nördlicheren Teilen des alten Aquitanien. Die Formen sind schwerfälliger, ihr Inhalt ist geheimnisvoller und wilder. Die Kathedrale von Angoulême, Notre-Dame-la-Grande in Poitiers und Saint-Nicolas in Civray sind die Hauptträgerinnen dieser Kunst. Die ganzen Fassaden sind hier in mehrere Geschosse blinder Rundbogengalerien aufgelöst, in die sich Spitzbogen mischen. Einzelne Gestalten stehen in den Arkadenbogen; erzählende Reliefs sind an anderen Wandteilen angebracht; in das antikisierende Blattwerk mischen sich fabelhafte Tier- und Menschengestalten. Am klarsten ist die Verteilung an der Kathedrale von Angoulême, aus deren überreichem Bildwerk sich eine Darstellung des Jüngsten Gerichtes zusammenlesen läßt. Phantastischer ist die Anordnung der Fassade von Notre-Dame-la-Grande zu Poitiers (Taf. 32), deren Inhalt Julien Durand auf ein Weihnachtsspiel zurückgeführt hat. Die Gestalten sind kurz und plump, in Einzelzügen aber von sprechender Lebendigkeit: „alles in einem Vortrag", um mit Dehio zu reden, „der die kleinkunstmäßige, an Elfenbeinschnitzereien oder getriebener Goldblecharbeit erzogene Formenanschauung unbedenklich in den monumentalen Maßstab hinübernimmt". An der Fassade zu Civray ist besonders die Mitteltür lehrreich, in deren vier nach außen größer werdenden Bogenkehlen vielleicht zum ersten Male die menschlichen Gestalten, den statischen Gesetzen zum Trotz, übereinander der Rundung folgen, so daß die im Scheitel stehenden herabzustürzen scheinen. Die gleiche Anordnung findet sich auch in den Bogenkehlen der Kirche Notre-Dame zu Parthenay. Dieser eigenartige, dem romanischen Stil der Provence und Burgunds noch fehlende Schmuck der Türbogenkehlen spielt dann in der gotischen Portalbildnerei eine ebenso wichtige wie bedenkliche Rolle.

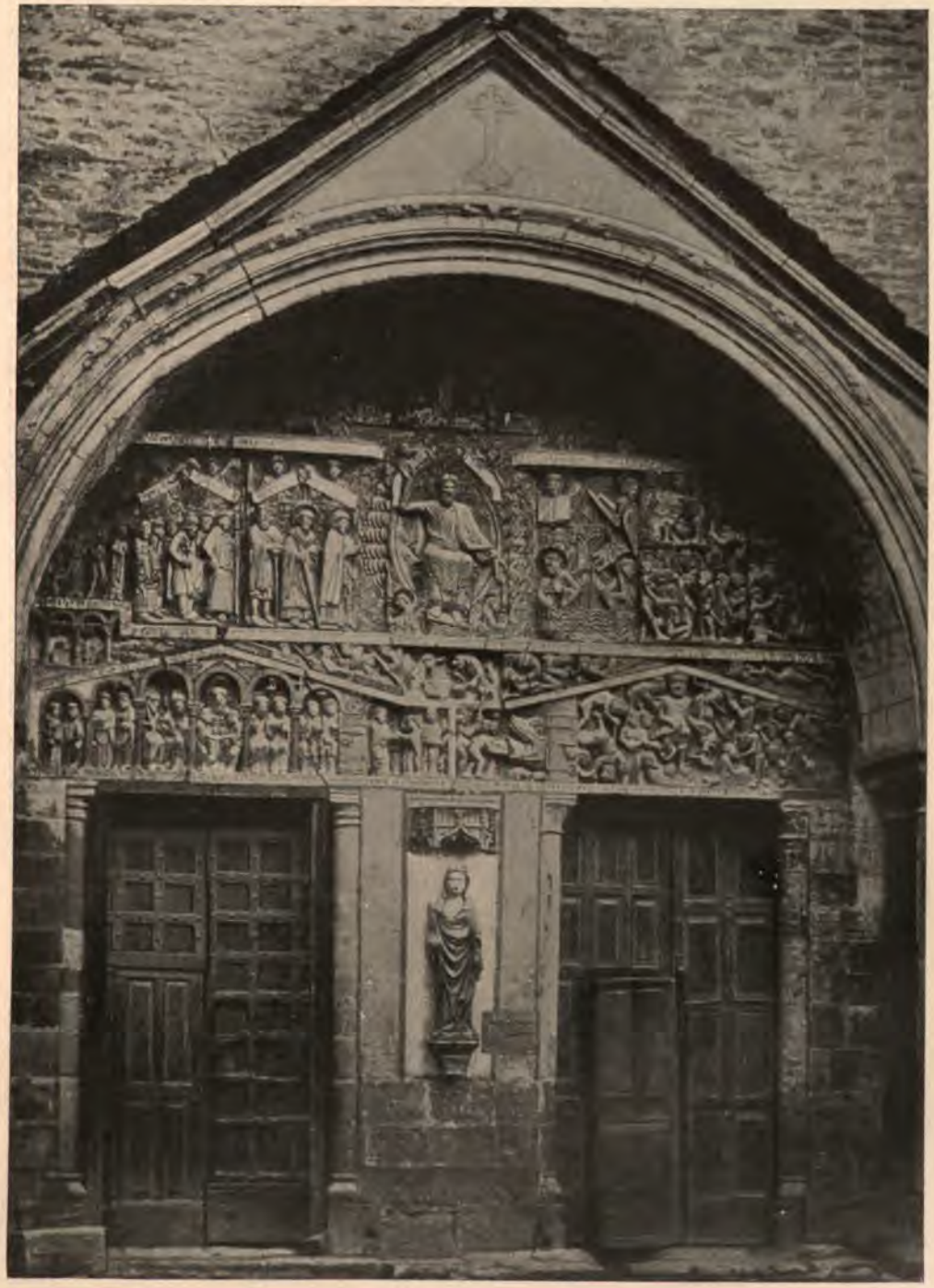
Abb. 176. Der Evangelist Johannes. Hochrelieffigur der Kirche Saint-Trophime zu Arles. Nach W. Vöge, „Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter".

Die Bildwerke der liederreichen Provence endlich zeichnen sich, wie gesagt, nicht sowohl durch ihr höheres Alter als durch die Unmittelbarkeit ihrer Anknüpfung an die Antike aus.

Eines der ältesten provenzalischen Portale ist das der Kirche Saint-Gabriel bei Tarrascon, dessen Bauformen durchaus antik wirken, während die alttestamentlichen Darstellungen seines Bogenfeldes schwerfällige Nachahmungen altchristlicher Sarkophagreliefs sind.

Die französische Kritik bleibt auch, trotz Vöges Einspruch, mit guten Gründen dabei, daß der bildnerische Schmuck der ganz spätrömisch wirkenden Schauseite der Kirche Saint-Gilles bei Arles älter und ursprünglicher sei als die berühmten Bildwerke von Saint-Trophime zu Arles. Im mittleren Bogenfeld von Saint-Gilles thront Christus zwischen den Evangelistenzeichen, im linken ist die Anbetung der Könige, im rechten die Kreuzigung dargestellt, und reicher erzählender Bildschmuck bedeckt zwischen den Portalen die Zwischenwände. Als Schöpfer der schönsten dieser von spätromanischem Formengefühl getragenen Bildwerke nennt sich ein Meister Brunus.

An der Fassade von Saint-Trophime zu Arles (Abb. 174) stehen die Apostelgestalten des Kreuzganges, wenn sie auch erst dem 12. Jahrhundert angehören, der antiken Auffassung noch nahe. Selbständigeres Leben atmet der eindrucks- und ausdrucksvolle Kopf des Standbildes des hl. Trophimus; aber bahnbrechend Neues tritt nirgends hervor. Die Fassadendarstellungen der Kirche, die Courajod gar erst im 13. Jahrhundert entstanden glaubte, blicken, so wirkungsvoll sie sind, viel zu unselbständig drein, als daß man sie als Vorbilder von Bildwerken an der



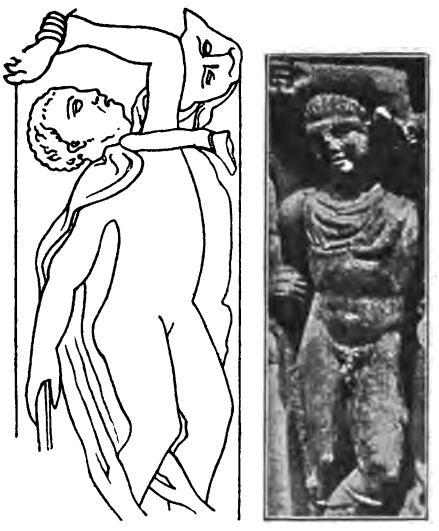
Taf. 34. Das Westportal der Kirche Sainte-Foy zu Conques (Aveyron).

Nach J. Baum, „Romanische Baukunst in Frankreich".

Taf. 35. Die drei Westportale der Kathedrale von Chartres.

Nach Photographie von Neurdein frères in Paris.

Kathedrale von Chartres ansprechen könnte. Im Bogenfeld thront auch hier der Heiland zwischen den Evangelistenzeichen. Auf dem Türsturz sitzen die zwölf Apostel. An den Wänden neben dem Portal aber stehen unter Säulen die lebensgroßen Hochreliefgestalten der Apostel (Abb. 176) und anderer Heiliger, über denen sich Reliefstreifen mit biblischen Geschichten hinziehen. Wie in den Bauformen dieses über seinem Rundbogen flach übergiebelten Türbaues, so klingt auch in der Haltung und Durchführung dieser Bildwerke überall die antike Auffassung nach. Eine männliche Sockelfigur ist offensichtlich die Übersetzung einer nackten Jünglingsgestalt von einem römischen Sarkophag des Museums zu Arles (Abb. 177). Gerade der Vergleich der Apostel des Kreuzgangs mit den mittelalterlicheren der Fassade aber zeigt in deren strengerer Haltung, in dem engeren, zierlicheren, gesuchteren Faltenwurf ihrer Gewänder und in der schematischeren Behandlung ihrer Haarlocken, die wieder anfangen, sich spiralig zu ringeln, wie die mittelalterliche Kunst in einigen Beziehungen instinktiv zum Archaismus der frühgriechischen Kunst zurückkehrt, was freilich als Fortschritt im Sinne der mittelalterlichen Kunstanschauung anzusehen ist.



a b

Abb. 177. Figur vom Portal der Vorhalle von Saint-Trophime zu Arles (a) und Figur von einem antiken Sarkophag des Museums zu Arles (b). Nach W. Vöge a. a. O.

Die auvergnatische Bildhauerschule spricht sich hauptsächlich in den reich mit figürlichem Schmucke ausgestatteten Säulenkapitellen der Kirchen der Auvergne und der angrenzenden Landschaften aus. In den Darstellungen von 1185 am Hauptportal der Kirche Notre-Dame-du-Port in Clermont-Ferrand, wie der Taufe Christi und der Anbetung der Könige, treten bereits nordische Einflüsse zutage. Nur lose aber reiht sich dieser Schule das figurenreiche Bildwerk des übergiebelten, von breitem Rundbogen überspannten Westportals der Kirche Sainte-Foy zu Conques (Aveyron) an (Taf. 34), dessen Jüngstes Gericht nicht mehr apokalyptisch visionär, sondern lebendig dramatisch gemeint ist.

Auf selbständig mittelalterlichem Boden steht in der Südhälfte Frankreichs vor allem die burgundische Kirchenbildnerei. Sie zeichnet sich, wohl durch die Richtung der Kluniazenser beeinflußt, ihrem Inhalt nach durch eine strenge Kirchlichkeit und ein Ringen nach innerer Wahrhaftigkeit, ihrer Anordnung nach durch Klarheit und Anschaulichkeit der Erzählung, ihrer Formensprache nach durch ein gewisses Streben nach Adel und Anmut aus. Den edlen Köpfen aber gesellen sich schlechte Verhältnisse, eckige, außerordentlich lebhafte Bewegungen der überlangen Gestalten und eine gezierte, oft unnatürlich wellige Fältelung der Gewänder. In ihrer Bedingtheit durch Verhältnisse der Baukunst aber bildet auch die burgundische Kirchenbildnerei dieser Zeit schon den Übergang zur Frühgotik. Die ältesten romanischen Bildwerke haben sich auch in Burgund an den Kapitellen von Kirchensäulen erhalten; zu den ungeschlachtesten und ältesten gehören die Reliefs des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradiese in Saint-Martin-d'Ainay zu Lyon. Kapitelle aus der Abteikirche zu Cluny haben sich in dem Museum erhalten, dem die Kirche Platz gemacht hat. Die maßgebenden Hauptwerke der burgundischen Bildhauerei aber sind die Portalbildwerke der Abteikirche

von Vézelay und der Kathedrale von Autun. Am großartigsten ist das Vorhallenportal der Abteikirche von Vézelay aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts mit Bildwerk geschmückt. Im Bogenfeld thront Christus in der Himmelsglorie, umgeben von lebhaft bewegten Aposteln. Die Ausgießung des Heiligen Geistes ist gemeint. Am Mittelpfosten hält Johannes der Täufer Wache. Am Gewände stehen mächtige Apostelgestalten. Gerade hier erscheint der altburgundische Stil in seiner höchsten Blüte. Die Gestalten sind überlang und stark, aber unorganisch bewegt; die Gewänder ziehen sich über hervortretenden Körperteilen zu Spiralen zusammen, und ihre Zipfel rollen sich flatternd auf. Auch das Haupthaar und die Bärte der Apostel nehmen an dieser konventionellen Behandlung teil. Aber die innere Bewegung, die alles erfüllt, entspricht diesen äußeren Einzelheiten. Kaum minder großartig wirkt das Hauptportal der Kathedrale von Autun. Das breite Bogenfeld trägt eine der eindrucksvollsten mittelalterlichen Darstellungen des Jüngsten Gerichts. Besonders anschaulich ist die Seelenwägung wiedergegeben, bei der die Engel und Teufel einander die armen Seelen streitig machen. Leider fehlt der Kopf des Weltrichters.

Der Übergang zur gotisierenden Richtung vollzieht sich nach der Mitte des 12. Jahrhunderts in der ganzen französischen Monumentalbildnerei. Wo bei dem gegenseitigen Nehmen und Geben die allerersten Anfänge liegen, ist schwer zu sagen. Wie in der Baukunst, wird die Bewegung, die dem Zeitgeist entsprach, auch in der Bildnerei an mehreren Orten zugleich zu ähnlichen Ergebnissen geführt haben.

In kaum einem anderen Lande haben die Stürme, die die Menschheit von mittelalterlichen Vorurteilen befreiten, so viele Kunstwerke des Mittelalters mit hinweggefegt wie in Frankreich. Verhältnismäßig wenig nur hat sich daher auch in Südfrankreich und Burgund von den Werken der freien Bildnerei und der auf Grabdenkmäler, Reliquienkästen, Buchdeckel, Kirchenleuchter und Geräte jeder Art angewandten Plastik aus dem romanischen Zeitalter erhalten. Nur aus den Schriftquellen kennen wir Schöpfungen wie das Grabmal Saint-Front's in Périgueux, das der Mönch Guinamand 1077 mit vielbewunderten Bildwerken schmückte, und das des hl. Lazarus in dessen Kirche zu Autun, das der Mönch Martin 1178 kunstreich gestaltete. Erhalten aber haben sich in der kaum noch zugänglichen Abteikirche Fontevrault (S. 217) einige Gräber der englisch-französischen Könige aus dem Hause Anjou-Plantagenet: in ruhigem Schlummer liegen Heinrich II. (gest. 1189) und seine Gemahlin Eleonore von Guyenne (gest. 1199) auf ihren steinernen Lagern; allgemein, aber edel sind ihre Züge gehalten; herber, aber auch straffer und klarer ist der Faltenwurf im Gewande des Königs als in dem schon jüngeren, unruhigeren der Königin. Mit ernster Anmut im Antlitz schläft Richard Löwenherz (gest. 1199) in den kalten Stein gebannt. In der Grabstatue Isabellas von Angoulême, der 1218 gestorbenen Gemahlin Johanns I., aber regt sich bereits, wenn auch noch erfolglos, der Trieb nach neuem Leben. Die besten Reste romanischer Kleinkunst Südfrankreichs, zugleich der Bronze- und der Goldschmiedekunst, sind im Kirchenschatz der Abteikirche zu Conques (Aveyron) wie durch ein Wunder der Plünderung der Jahrhunderte entgangen. Die romanische Formensprache ist auch hier überall aus der Antike abgeleitet, deren Motive manchmal mißverstanden, öfter noch aber mit eigenem Gefühl im Sinne einer völligeren Raumausfüllung und eines bündigeren Zusammenschlusses umstilisiert zu sein pflegen.

C. Die romanische Malerei Südfrankreichs.

Solange es Kirchen gegeben, hatte die Wandmalerei in ihnen ihre Schwingen entfaltet. Wir halten anderen Auffassungen gegenüber daran fest, daß die mittelalterliche Großmalerei

sich, von Ausnahmen in entlegenen Gegenden abgesehen, aus ihrer eigenen Vergangenheit entwickelte, in der sie freilich einige ihrer ursprünglichen Bilderfolgen und manche Umbildungen von Ziermotiven der Buchmalerei verdankt hatte. Auch eine gelegentliche Mitwirkung der morgen- und abendländischen Buchmalerei an der ikonographischen Weiterentwickelung der Wandmalerei leugnen wir nicht. In ihrer stilistischen Entwickelung aber war diese jetzt nicht mehr, wie die monumentale Bildhauerei, darauf angewiesen, bei der Kleinkunst in die Lehre zu gehen. Völlig unerlaubt erscheint uns z. B. die Annahme, daß die gemalten Arkaden mit Teppichgründen sich in der Buchmalerei und nicht vielmehr in der Wandmalerei entwickelt haben sollten. Das Innere der romanischen Kirchen war durchweg auf farbige Wirkungen berechnet. Schlichtfarbige Marmormosaiken bedeckten ihren Fußboden, kostbare gewebte oder gestickte, manchmal auch nur gemalte Teppiche verkleideten die unteren, figurenreiche Gemälde schmückten die oberen Teile ihrer Wände. Farbige Glasfenster taten am Chor und an der Westfassade das ihre, lichten Farbenglanz in dem heiligen Raume zu verbreiten. Selten nur scheint die farbige Ausschmückung der romanischen Kirchen jedoch folgerichtig durchgeführt worden zu sein; und unendlich viel ist gerade auf diesem Gebiete zugrunde gegangen. Wir sind auf das Wenige angewiesen, was seit hundert Jahren im Dienste der Forschung hier und da unter der Tünche der Jahrhunderte wieder hervorgeholt worden ist. Inhaltlich umfaßte die kirchliche Wandmalerei dieses Zeitraumes alle biblischen Geschichten, alle Heiligenlegenden und mittelalterlichen Allegorien, oft, aber keineswegs ausschließlich, in der Art, wie sie im Gottesdienst durch Worte, in den geistlichen Schauspielen durch die Tat gestaltet worden waren. Ihrer Darstellungsweise nach blieb sie Umrißzeichnung, die sich, mit geringer Modellierung, fast flächenhaft mit Farben ausgefüllt, von einfarbigem, am häufigsten blauem, manchmal auch gestreiftem, gemustertem oder gesterntem Grunde abhob. Diese flächenhafte, ja einflächige Stilisierung der Darstellung erwies sich eben als die wirksamste Art, große Wandflächen mit weithin erkennbaren Gemälden zu schmücken.

Im einzelnen stand das Verständnis des menschlichen Körpers auf schlechten Füßen. In der Regel sind nicht einmal die Verhältnisse richtig gesehen, werden die Verkürzungen zu Verzerrungen, mißlingen die Versuche, einzelne Muskeln hervorzuheben oder auseinanderzuhalten, vollständig. Das Streben, den Köpfen Ausdruck zu verleihen, führt oft noch zur Grimasse; ausdrucksvoll aber sind nicht selten die Gebärden; und daher gelingt es auch, die erzählten Vorgänge, so lahm die Bewegungen an sich zu sein pflegen, lebendig zu verdeutlichen. Der Sinn fürs Beiwerk ist völlig verschwunden. Von den landschaftlichen Gründen, die die frühchristliche Kunst noch kannte, sind nur hier und da vereinzelte, in unmöglicher Gestalt dargestellte Gebäude oder zu Stengeln mit großen, phantastischen Einzelblättern zusammengeschrumpfte Bäume übriggeblieben. Aber diese Gemälde mit dem Maße heutigen Naturstudiums zu messen, wäre unrichtig. Ihre mehr sinnbildliche als sinnliche Formensprache kann und will einem gewaltigen geistigen Inhalt nur zu dekorativer Erscheinung verhelfen; diese dekorative Erscheinung aber wächst so unmittelbar aus den Bauformen hervor, daß uns aus den besten romanischen Wandgemälden doch ein neuer, trotz aller Einzelschwächen wirkungsvoller Stil anblickt.

Nicht minder deutlich als in den eigentlichen Wandgemälden tritt dies in der Ziermalerei hervor, die umrahmend, abschließend oder ausfüllend stets eine Rolle in der Umgebung der Figurenbilder spielt. Mäanderbänder sind immer noch nicht veraltet; aber Bänder, die in neuer Art gebrochen, gewellt oder gefaltet sind, treten hinzu. Die alte Akanthusranke lebt immer noch weiter; aber ihre Stengel werden durch aufgelegte Perlschnüre in

Bänder verwandelt. Perlstäbe sind immer noch beliebt, werden aber manchmal nur zu weiß punktierten Streifen. Wellenlinien griechischer Art sind immer noch nicht ausgestorben; aber an SReihen und anderen Bildungen fehlt es auch nicht. Der Akanthus spielt in den verschiedensten Abwandlungen auch im Blattwerk noch immer eine Hauptrolle; aber auch die alte Palmette taucht neu umrissen wieder auf. Phantastische Tier- und Menschengestalten sowie geometrische Muster jeder Art treten hinzu. Die orientalischen, durch den Teppichstil hindurchgegangenen Motive sind besonders bemerkenswert. Aber die neue Baukunst eint das alles zu einer eigenen einheitlichen Ornamentik.

Auch die romanische Wandmalerei Frankreichs, die uns durch das große Farbenwerk von Gélis-Didot und Lafillée nähergebracht worden ist, wächst aus der vorhergehenden frühmittelalterlichen Kunst hervor. Die Loiregrenze erweist sich auf diesem Gebiete jedoch nicht so wirksam wie auf dem der Baukunst und der Bildnerei. Wenn ein Hauptherd der französischen Malerei dieses Zeitraumes auch im Poitou, also südlich der Loire, lag, so verbreiteten seine Strahlen sich doch Licht und Wärme spendend nach allen Seiten.

Abb. 178. Der Kampf des Erzengels Michael gegen den Drachen. Wandgemälde in der Kirche von Saint-Savin. Nach P. Gélis-Didot und H. Lafillée, „La Peinture décorative en France".

Dem Anfang des 12. Jahrhunderts gehören die Wandbilder im Baptisterium (Temple-de-Saint-Jean) zu Poitiers an. Feierlich steht Christus, gen Himmel fahrend, zwischen fliegenden Engeln im elliptischen Nimbus. Zu beiden Seiten unter ihm stehen langgestreckte, verzerrt bewegte Apostelgestalten auf wellenartig gebildeten Wolken. Ein Mäanderfries zieht sich über, ein Palmettenfries unter dem Heiland hin. Gelbe und rote Farben auf hellem Grunde geben den Ton an.

Ziemlich gleichalterig sind die berühmten Wandgemälde im Inneren der Kirche zu Saint-Savin (Vienne; S. 215). Die ältesten und besten befinden sich an den Wölbungen der Vorhalle und des Langhauses: dort sind Bilder der Offenbarung Johannis, hier sind Vorgänge des Alten Testaments wiedergegeben. Groß empfunden ist dort besonders der Kampf des auf weißem Rosse heranstürmenden Erzengels Michael gegen den Drachen (Abb. 178), hier die Erschaffung der in den Raum geschleuderten Gestirne durch Gott den Vater. Alles ist schattenlos, klar, flächenhaft gemalt; die Formensprache steht in ihrer Einfachheit in einem gewissen Gegensatz zur byzantinischen Kunst.

Verwandt sind die aus der Mitte des 12. Jahrhunderts stammenden Gemälde der Kirche zu Vic (Indre-et-Loire). Außer Vorgängen aus dem Leben des Heilands sind hier die letzten Dinge dargestellt. Besonders lebendig in der Gesamtbewegung bei aller Unbeholfenheit der

Taf. 36. Christi Einzug in Jerusalem (oben) und verschiedene romanische Verzierungsmotive (unten). Wandgemälde aus der Kirche zu Vic (Indre-et-Loire).

Nach P. Gélis-Didot und H. Lafillée, „La Peinture décorative en France".

Einzelbewegungen kommt der Einzug in Jerusalem (Taf. 36), besonders ergreifend die Kreuzabnahme zur Anschauung. Ein breites Doppelmäanderband zieht sich auch hier noch über den Darstellungen entlang.

Von feiner Empfindung beseelt ist die „Vermählung der hl. Katharina" in Notre-Dame zu Montmorillon (Vienne). Viel byzantinischer als diese wirken die Wandgemälde der Kapelle des hl. Michael zu Rocamadour (Lot), die dem Ende des 12. Jahrhunderts zugeschrieben werden müssen. Das besterhaltene Bild ist hier eine Verkündigung auf blauem Grunde. Steif, alt, griesgrämig thront die göttliche Jungfrau zur Rechten; nicht minder alt und hager naht von links der Engel, dessen Füße den Boden nicht berühren; aber die Köpfe und Hände sind, im Gegensatz zu denen jener anderen genannten Wandbilder, mit grünlichgrauen Schatten noch wirklich, wenn auch ohne rechtes Verständnis, durchmodelliert.

Die Mosaikmalerei ist im romanischen Zeitalter von den Kirchenwänden Frankreichs völlig verschwunden, fristet aber gerade in Südfrankreich auf Chor- und Apsisfußböden noch ein alterndes Leben. Dem Ende des 12. Jahrhunderts gehören die Propheten Henoch und Elias im Apsismosaik der Kirche zu Cruas (Ardèche) an, noch der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts aber entstammen die Jagd- und Fabeltierbilder der Apsisfußböden der Kirchen zu Lescar (Basses-Pyrénées) und zu Ganagobie (Basses-Alpes).

Schon im romanischen Zeitalter traten dann aber auch in Frankreich den kirchlichen Wandgemälden oft genug die Glasmalereien an die Seite, die manche Kirchen mit lichten Farbengluten erfüllten. Die Geschichte der Glasmalerei, die im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts in England durch Westlake, in Frankreich durch Magne und Mâle, in Deutschland durch Didtmann selbständig behandelt worden ist, hat die Anfänge dieser Kunstübung noch immer nicht völlig aufgehellt. Aus durchscheinenden Ziermustern zusammengesetzte Glasmosaiken gingen überall der eigentlichen Glasmalerei voran, deren Technik der deutsche Künstlermönch Theophilus um 1100 ausführlich beschrieb. Die durch verbindende Bleie zusammengehaltenen Ränder der farbigen Glasstücke wurden zu figürlichen Umrissen zurechtgeschnitten. Hineingemalt wurde mit der Schwarzlot genannten braunen Schmelzfarbe, die je nach der Stärke ihres Auftrages verschiedene Tonabstufungen annahm. Mit ihr wurden die Bleistege oft noch verstärkt, stets die inneren Umrisse und Schattierungen hineingezeichnet. Die begeisterten Schilderungen frühmittelalterlicher Dichter und Schriftsteller lassen keinen Zweifel daran, daß gerade in Mittel- und Südfrankreich die Kirchen schon im 5., 6. und 7. Jahrhundert mit farbigen Glasmosaikfenstern geschmückt waren. Der Übergang zu figürlichen Darstellungen wird sich überall schrittweise vollzogen haben. Sichere Hinweise auf wirkliche Glasgemälde finden sich in deutschen Schriftquellen schon aus dem 9., in französischen aus dem 10. Jahrhundert.

In Frankreich scheint die Glasmalerei, wie der gotische Baustil, dem sie unentbehrlich ist, vom Norden ausgegangen zu sein. Im Süden Frankreichs haben sich nur wenig Glasmalereien erhalten, die älter sind als die um 1198 entstandenen herrlichen Apsisfenster der Kathedrale Saint-Pierre zu Poitiers. Ein Hauptbild stellt hier die Kreuzigung Petri, ein zweites die Kreuzigung des Heilands, ein drittes seine Himmelfahrt dar. Die roten und blauen Haupttöne verbreiten ein sattes Zauberlicht im Chor.

Die Buchmalerei, die in diesem Zeitraum wie im übrigen Europa, so auch in Frankreich erst seit 1200 wieder eine bedeutende Rolle spielte, machte hier zwischen 1050 und 1250 eine gewaltige Wandlung durch. Der Farbenreichtum und die Farbenstärke der karolingischen

Gouachemalerei hatten sich zunächst in eine dürftige Umrißzeichnung verwandelt, deren Farbenzutaten oft nur in roten Flecken auf den Wangen der dargestellten Personen oder doch nur in dünner Ausfüllung der Hauptumrisse mit Farben bestand. Erst allmählich wurden die Deckfarben, die freilich niemals völlig ausgestorben gewesen, wieder allgemein angewandt, und mit ihnen hielt gegen 1200 auch der Goldgrund, der bisher nur hier und da gebräuchlich gewesen, seinen endgültigen Einzug in die mittelalterliche Buchmalerei des Abendlandes. Häufig sind nur die Anfangsbuchstaben, die jetzt manchmal eine ganze Seite füllen, künstlerisch geschmückt; und phantastische Tier- und Menschengestalten pflegen dann in ihnen wunderbar verschlungen zu sein. Aber auch die Kanonestafeln und die eigentlichen Textbilder beschäftigen die Buchmaler nicht minder als im vorigen Zeitraum. Wie sich das in der Psalterillustration verschiedener Schulen entwickelte, hat Goldschmidt gezeigt. In Frankreich wurde jetzt schon Paris zum Hauptsitz der Buchmalerei; aber auch der Süden Frankreichs beteiligte sich lebhaft genug an der alten unentbehrlichen Kunst. Der Süden Frankreichs und der Norden Spaniens bildeten, wie in der Baukunst, so auch im Buchgewerbe damals ein zusammenhängendes Gebiet, in dem Frankreich die Baukunst, Spanien die Buchkunst führte. Den Stil des 11. Jahrhunderts zeigen z. B. die mit strengen und mageren Anfangsbuchstaben ausgestattete Bibel aus Limoges in der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 8), das Evangelienbuch der Bibliothek zu Perpignan (Nr. 1) und die Offenbarung von Saint-Sever (Landes) in Paris (Nr. 8878), die man für spanisch halten könnte, wenn die kalligraphischen Gewandformeln der spanischen Schule hier nicht natürlicherer Art Platz gemacht hätten. Der Affe und der Fuchs in einem mit Blattwerk und Geriemsel verzierten großen A sind hier noch durch Beischriften gekennzeichnet, als fürchte der Künstler, man werde sie sonst nicht erkennen. Das älteste Beispiel eines Buchbildes mit Goldgrund in Frankreich aber bietet nach Lecoye de la Marche die Darstellung der Gnadenmutter in einer 1188 geschriebenen Liturgie und Chronik von Cluny (Bibl. Saint-Martin des Champs Nr. 35). Auch die Verklärung Christi in diesem Bande zeigt den Goldgrund; und die Jünger, die in seegrünen Gewändern dargestellt sind, schließen, wie schon Waagen bemerkt hat, die Augen, als wären sie geblendet von dem überirdischen Lichte.

Neben der Buchmalerei aber blühte als besonderer Zweig der Kleinkunst die Schmelzmalerei (Email), deren Hauptsitz in Frankreich seit dem Ende des romanischen Zeitalters Limoges war. Aus der alt- und neuorientalischen Schmelzmalerei auf Gold, deren Zeichnung durch feine Golddrahtgehege gebildet wurde (Zellenschmelz, émail cloisonné, S. 96), war in Mitteleuropa längst die Schmelzmalerei auf unedlem Metall geworden, in dem die Flächen oder Umrisse, die zur Aufnahme des farbigen Glasflusses bestimmt waren, ausgehöhlt wurden (Grubenschmelz, émail champlevé). Die Grubenschmelzmalerei des spätromanischen Zeitalters, wie sie sich allem Anschein nach gleichzeitig am Rhein und in Lothringen ausgebildet hatte, durch lothringische Arbeiter zur Zeit des Abtes Suger (1145; vgl. S. 238) nach Saint-Denis, von hier nach Limoges gebracht wurde, bediente sich vornehmlich des Kupfers als Unterlage. Oft, besonders in der etwas späteren Entwickelung, wurde jetzt der eigentliche figürliche Teil der Darstellung im Kupfer ausgespart und nur die Gründe sowie, innerhalb der ausgesparten Umrisse, die Gewänder, Wappen und anderes Beiwerk mit farbiger Schmelze belegt. Die verschiedensten Geräte, Altarvorsatzplatten und Kastenflächen wurden auf diese Weise verziert. Limoges läßt sich, wie, nach Labarte, Rupin, Molinier und Otto von Falke dargetan haben, erst seit der Mitte des 12. Jahrhunderts als französischer Sitz dieser Technik nachweisen. Im Übergang zum Kupferschmelz noch innerhalb der Zellentechnik steht der Tragaltar

mit Heiligenbrustbildern im Schatz von Conques. Die Kupferschmelztechnik mit farbigen Figuren auf vergoldetem Grunde entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, dem z. B. zwei Platten vom Reliquienschrein des hl. Stephan von Muret im Musée Cluny zu Paris und die farbenprächtige Tafel des Geoffroy Plantagenet in der Kathedrale von Le Mans entstammen; im Übergang zum 13. Jahrhundert aber steht der prächtige, schon mit Figuren in erhabener Arbeit geschmückte Kelch des Louvre, der durch seine Inschrift als Werk des Limoger Meisters G. Alpais bezeichnet wird. Nach 1220 pflegen die Figuren aus dem lapisblauen Schmelzgrunde ausgespart zu werden. Als Hauptstück dieser spätromanischen Technik in Limoges gilt die Grabplatte eines Sohnes Ludwigs des Heiligen in der Kirche von Saint-Denis. Den Metallglanz auf diese Weise durch die Kunst des Bildners und Malers, der Metalltechnik entsprechend, zu veredeln, gelang den Meistern des Mittelalters, wie schon diese Arbeiten beweisen, mit bewundernswertem Farbenstilgefühl.

2. Die Kunst des hohen Mittelalters in Nordfrankreich um 1050 bis 1250.

A. Die Baukunst.

Wehte, wie wir gesehen haben, durch unmittelbaren Zustrom aus dem Osten verstärkt, ein klassischer Luftzug von den französischen Mittelmeergestaden, an denen Griechen und Römer sich schon früh mit den alten Galliern vermischt hatten, bis zum linken Ufer der Loire herauf, so wehte ein herberer, strengerer, aber auch zeugungskräftigerer Wind von den Gestaden des Ärmelmeeres, an denen die germanischen Normannen gelandet und zu Franzosen geworden waren, bis zum rechten Loireufer herab. In der Baukunst dieser Nordhälfte Frankreichs hatte die flachgedeckte Basilika noch ums Jahr 1000 herum eine bedeutende und selbständige Weiterentwickelung erfahren. Der schon oft erwähnte Neubau von Saint-Martin in Tours (997—1014; S. 48, S. 122) war maßgebend. Die Moritzkathedrale von Angers, die Kathedrale von Le Mans, die Abteikirche von Saint-Benoît-sur-Loire und viele andere Kirchen im Loiretal, die ihr folgten, haben sich als flachgedeckte Basiliken freilich nicht erhalten. Von Saint-Remi in Reims (1005—49), einer der gewaltigsten frühromanischen Kirchen Nordfrankreichs, ist schon die Rede gewesen (S. 123). Ihr fünfschiffiges Langhaus, das ursprünglich einen offenen Dachstuhl trug, wird von dreischiffigem Querhaus gekreuzt. Der Chor ist gotisch erneuert, wie die Fassade, deren Türme jedoch noch die romanische Gliederung zur Schau tragen.

Im 12. Jahrhundert trat in Angers an die Stelle jener alten flachgedeckten dreischiffigen Kathedrale ein einschiffiger Neubau, an den sich die einschiffigen Kuppelbauten Aquitaniens (S. 217) anschlossen: sein Grundriß bildet ein reines, großes lateinisches Kreuz, sein Schiff ist in quadratische Joche geteilt und trägt über jedem Joch anstatt der Rundkuppel ein kuppelartig erhöhtes Rippenkreuzgewölbe (Abb. 179), dem durch Rücksprünge und Halbsäulen gegliederte Pfeiler entsprechen. Der Gesamteindruck dieser 1150 begonnenen, schlichten, aber klaren, hellen und vornehmen Kirche ist bereits frühgotisch. Von ihren Nachahmungen im Süden kennen wir bereits den Hallenbau der Peterskathedrale zu Poitiers (seit 1061; S. 219). Von ihren Nachahmungen weiter im Norden ist der Neubau von Notre-Dame-de-la-Couture (S. 123) in Le Mans zu nennen. Innerlichst gehören die Bauten dieser Art noch dem romanischen, genau genommen dem Zweig des Übergangsstils an, den man, da er in Anjou heimisch war wie das Herrscherhaus Plantagenet, auch als den Plantagenetstil bezeichnet.

Einige flachgedeckte romanische Basiliken mit eingewölbten Seitenschiffen haben sich in der Bretagne erhalten. Das eigentliche Land rein „romanischer" Bauten in Nordfrankreich aber

ist die Normandie, das Land jener Nordlandsrecken, die gerade jetzt von hier aus Sizilien erobert hatten, von hier aus England eroberten. Die romanische Baukunst der Normandie, die von dem Engländer Gally Knight und dem Franzosen Ruprich-Robert eingehend untersucht wurde, während W. Pinder und Aug. Schmarsow in Deutschland sich vornehmlich mit der Rhythmik ihrer Innenräume beschäftigt haben, zeigt angeblich nicht nur Beziehungen zur deutschen, sondern auch zur lombardischen Baukunst. Daß aber jener Oberitaliener Abt Wilhelm von Ivrea, der gegen Ende des 10. Jahrhunderts in Cluny tätig war (S. 123, 214) und in Saint-Bénigne zu Dijon einen nur in seiner späteren gotischen Gestalt erhaltenen romanischen Musterbau schuf, um 1000 aber von Richard II. nach der Normandie berufen wurde, wo er zahlreiche Kirchen und Klöster gründete, in seiner Eigenschaft als Lombarde eine Einwirkung auf den normannisch-französischen Baustil dieser Zeit ausgeübt hat, ist durchaus nicht erwiesen. Es scheint vielmehr, daß die große, um 1050 einsetzende Zeit der normannischen Baukunst, die jenseits wie diesseits des Ärmelkanals blühte, an einheimische Anfänge anknüpfte. Die großen normannischen Kirchen bestehen seit dem 11. Jahrhundert in der Regel aus langgestrecktem, dreischiffigem Langhaus mit flachgedecktem Mittelschiff, niedrigeren, mit Gratgewölben versehenen Seitenschiffen, vorspringendem Querhaus und geräumigem, mit zwei Langhausjochen vorspringendem Chor, in dem das Mittelschiff in halbrunder Apsis endet, während die Seitenschiffe hier außen gerade abgeschnitten erscheinen und nur innen in der Mauerdicke eine kleine Nische aufweisen. Der gebundene, d. h. in feste, wenn auch hier nicht immer regelrechte Quadrate eingeteilte Grundriß solcher kreuzförmigen normannischen Basiliken läßt darauf schließen, daß ihre Erbauer von Anfang an die Einwölbung ihrer Kirchen mit Kreuzgewölben ins Auge gefaßt hatten, sich aber im entscheidenden Augenblick noch nicht getrauten, die Folgerungen aus ihrem eigenen System zu ziehen. Überall herrscht der wirkliche Rundbogen. Der Aufbau wirkt dreigeschossig. Die in der Regel mit Kreuzgewölben bedeckten Seitenschiffarkaden tragen Emporenarkaden, die manchmal durch kleinere Doppelbogen bereichert sind. Das dritte Geschoß bilden die Galerien, mit denen hier die Fenster der Oberwände des Mittelschiffes zusammengezogen sind. Ein Viereckturm mit schlankem Helm pflegt sich über der Vierung, zwei andere pflegen sich an der schlichten Eingangs-Schmalseite zu erheben. Die ganze Gliederung nach Grundriß und Aufbau wirkt klar und harmonisch, inwendig sogar reich und hell. Die Pfeilerbasiliken bilden die Regel. Die Pfeiler pflegen mit Halbsäulenvorlagen versehen zu sein. Die Einzelheiten aber sind schlicht, manchmal sogar trocken. Die Kapitelle korinthisieren auch hier freilich noch; aber der Akanthus hat sich in ungegliederte, blechern harte Blätter verwandelt. Das lombardische und deutsche Würfelkapitell ist selten, kommt jedoch in besonderer Gestaltung mit figürlicher Bemalung z. B. in den Ruinen von Jumièges vor. Die Simse werden vorzugsweise aus kleinen Kragsteinen gebildet, die oft auf verschiedenen, manchmal phantastischen Tieren oder Tierköpfen ruhen. In der Verzierung der Flächen und Bogen aber tritt das Blattwerk völlig in den Hintergrund, behaupten die uralten geometrischen Formen, Zickzacklinien, Zinnenlinien, Sägezähne, Schachbrettmuster, herb und spröde, die Herrschaft. Schuppen, Kreise, Sterne kommen hinzu. Tiergestalten mischen sich hinein.

Abb. 179. Querschnitt der Kathedrale von Angers. Nach E. Corroyer, „L'architecture Romane". (Zu S. 233.)

Als älteste dieser wenigstens teilweise erhaltenen flachgedeckten normannischen Kirchen

gilt die zu Bernay (Eure), die schon 1017 gegründet worden. Zu den ältesten flachgedeckten Basiliken der Normandie gehört aber auch die Abteikirche von Jumièges (seit 1080), die noch in ihrem gegenwärtigen Zustand als großartige malerische Ruine von mächtiger Wirkung ist. Man sieht noch, daß Pfeiler in ihr mit Säulen wechselten. Zu den charakteristischsten Bauten dieser Art gehören dann Saint-Nicolas in Caen (1083—93), dessen Chorseitenschiffe gerade abgeschnitten sind, und Notre-Dame-de-Guibray bei Falaise, deren Chorseitenschiffe in Halbrundnischen münden, und zu den Musterbauten normannisch-romanischen Stils zählen auch die beiden großen, von Wilhelm dem Eroberer und seiner Gemahlin gestifteten Abteikirchen zu Caen, die Männerabtei Saint-Etienne und die Frauenabtei Sainte-Trinité. Saint-Etienne war ursprünglich flach gedeckt, erhielt aber im 12. Jahrhundert seine jetzigen sechsteiligen Kreuzrippengewölbe, die zur Gotik hinüberleiten (S. 213). Sainte-Trinité ist einheitlicher gestaltet (Abb. 180). Die beiden Fassadentürme und der Vierungsturm sind erhalten, aber ihrer Spitzen beraubt und mit Renaissancebalustraden versehen. Der Chor und die Seitenschiffe haben noch Grat-Kreuzgewölbe. Die Kreuzrippengewölbe des Mittelschiffes, die eine Zwischenstufe zwischen den vierteiligen und den sechsteiligen Gewölben dieser Art bilden, gehören nach Galls Untersuchungen schon der Zeit um 1100 an. Von den kleineren Bauten dieses Stils ist die herrlich gelegene Kirche des meerumspülten Mont Saint-Michel seit 1112 eingewölbt. Zwischen 1114 und 1157 aber erstand die wohlerhaltene, im Mittelschiff mit Kreuzrippengewölben bedeckte Kirche Saint-Georges-de-Boscherville (Seine-Inférieure), an der die normannisch-romanische Zierkunst sich zu eigenartiger Blüte entfaltet. Der hohe Reiz der normannisch-romanischen Kirchen dieser Art, die wir in England weiter verfolgen werden, liegt in der reichen rhythmischen und strophischen Entwickelung ihrer Wandgliederung und der Einheitlichkeit ihrer hohen, lichtdurchflossenen Raumbildung.

Abb. 180. Das Innere der Kirche Sainte-Trinité in Caen. Nach C. Gurlitt, „Die Baukunst Frankreichs".

ist die Normandie, das Land jener Nordlandsrecken, die gerade jetzt von hier aus Sizilien erobert hatten, von hier aus England eroberten. Die romanische Baukunst der Normandie, die von dem Engländer Gally Knight und dem Franzosen Ruprich-Robert eingehend untersucht wurde, während W. Pinder und Aug. Schmarsow in Deutschland sich vornehmlich mit der Rhythmik ihrer Innenräume beschäftigt haben, zeigt angeblich nicht nur Beziehungen zur deutschen, sondern auch zur lombardischen Baukunst. Daß aber jener Oberitaliener Abt Wilhelm von Ivrea, der gegen Ende des 10. Jahrhunderts in Cluny tätig war (S. 123, 214) und in Saint-Bénigne zu Dijon einen nur in seiner späteren gotischen Gestalt erhaltenen romanischen Musterbau schuf, um 1000 aber von Richard II. nach der Normandie berufen wurde, wo er zahlreiche Kirchen und Klöster gründete, in seiner Eigenschaft als Lombarde eine Einwirkung auf den normannisch-französischen Baustil dieser Zeit ausgeübt hat, ist durchaus nicht erwiesen. Es scheint vielmehr, daß die große, um 1050 einsetzende Zeit der normannischen Baukunst, die jenseits wie diesseits des Ärmelkanals blühte, an einheimische Anfänge anknüpfte. Die großen normannischen Kirchen bestehen seit dem 11. Jahrhundert in der Regel aus langgestrecktem, dreischiffigem Langhaus mit flachgedecktem Mittelschiff, niedrigeren, mit Gratgewölben versehenen Seitenschiffen, vorspringendem Querhaus und geräumigem, mit zwei Langhausjochen vorspringendem Chor, in dem das Mittelschiff in halbrunder Apsis endet, während die Seitenschiffe hier außen gerade abgeschnitten erscheinen und nur innen in der Mauerdicke eine kleine Nische aufweisen. Der gebundene, d. h. in feste, wenn auch hier nicht immer regelrechte Quadrate eingeteilte Grundriß solcher kreuzförmigen normannischen Basiliken läßt darauf schließen, daß ihre Erbauer von Anfang an die Einwölbung ihrer Kirchen mit Kreuzgewölben ins Auge gefaßt hatten, sich aber im entscheidenden Augenblick noch nicht getrauten, die Folgerungen aus ihrem eigenen System zu ziehen. Überall herrscht der wirkliche Rundbogen. Der Aufbau wirkt dreigeschossig. Die in der Regel mit Kreuzgewölben bedeckten Seitenschiffarkaden tragen Emporenarkaden, die manchmal durch kleinere Doppelbogen bereichert sind. Das dritte Geschoß bilden die Galerien, mit denen hier die Fenster der Oberwände des Mittelschiffes zusammengezogen sind. Ein Viereckturm mit schlankem Helm pflegt sich über der Vierung, zwei andere pflegen sich an der schlichten Eingangs-Schmalseite zu erheben. Die ganze Gliederung nach Grundriß und Aufbau wirkt klar und harmonisch, inwendig sogar reich und hell. Die Pfeilerbasiliken bilden die Regel. Die Pfeiler pflegen mit Halbsäulenvorlagen versehen zu sein. Die Einzelheiten aber sind schlicht, manchmal sogar trocken. Die Kapitelle korinthisieren auch hier freilich noch; aber der Akanthus hat sich in ungegliederte, blechern harte Blätter verwandelt. Das lombardische und deutsche Würfelkapitell ist selten, kommt jedoch in besonderer Gestaltung mit figürlicher Bemalung z. B. in den Ruinen von Jumièges vor. Die Simse werden vorzugsweise aus kleinen Kragsteinen gebildet, die oft auf verschiedenen, manchmal phantastischen Tieren oder Tierköpfen ruhen. In der Verzierung der Flächen und Bogen aber tritt das Blattwerk völlig in den Hintergrund, behaupten die uralten geometrischen Formen, Zickzacklinien, Zinnenlinien, Sägezähne, Schachbrettmuster, herb und spröde, die Herrschaft. Schuppen, Kreise, Sterne kommen hinzu. Tiergestalten mischen sich hinein.

Abb. 179. Querschnitt der Kathedrale von Angers. Nach E. Corroyer, „L'architecture Romane". (Zu S. 233.)

Als älteste dieser wenigstens teilweise erhaltenen flachgedeckten normannischen Kirchen

gilt die zu Bernay (Eure), die schon 1017 gegründet worden. Zu den ältesten flachgedeckten Basiliken der Normandie gehört aber auch die Abteikirche von Jumièges (seit 1080), die noch in ihrem gegenwärtigen Zustand als großartige malerische Ruine von mächtiger Wirkung ist. Man sieht noch, daß Pfeiler in ihr mit Säulen wechselten. Zu den charakteristischsten Bauten dieser Art gehören dann Saint-Nicolas in Caen (1083—93), dessen Chorseitenschiffe gerade abgeschnitten sind, und Notre-Dame-de-Guibray bei Falaise, deren Chorseitenschiffe in Halbrundnischen münden, und zu den Musterbauten normannisch-romanischen Stils zählen auch die beiden großen, von Wilhelm dem Eroberer und seiner Gemahlin gestifteten Abteikirchen zu Caen, die Männerabtei Saint-Etienne und die Frauenabtei Sainte-Trinité. Saint-Etienne war ursprünglich flach gedeckt, erhielt aber im 12. Jahrhundert seine jetzigen sechsteiligen Kreuzrippengewölbe, die zur Gotik hinüberleiten (S. 213). Sainte-Trinité ist einheitlicher gestaltet (Abb. 180). Die beiden Fassadentürme und der Vierungsturm sind erhalten, aber ihrer Spitzen beraubt und mit Renaissancebalustraden versehen. Der Chor und die Seitenschiffe haben noch Grat-Kreuzgewölbe. Die Kreuzrippengewölbe des Mittelschiffes, die eine Zwischenstufe zwischen den vierteiligen und den sechsteiligen Gewölben dieser Art bilden, gehören nach Galls Untersuchungen schon der Zeit um 1100 an. Von den kleineren Bauten dieses Stils ist die herrlich gelegene Kirche des meerumspülten Mont Saint-Michel seit 1112 eingewölbt. Zwischen 1114 und 1157 aber erstand die wohlerhaltene, im Mittelschiff mit Kreuzrippengewölben bedeckte Kirche Saint-Georges-de-Boscherville (Seine-Inférieure), an der die normannisch-romanische Zierkunst sich zu eigenartiger Blüte entfaltet. Der hohe Reiz der normannisch-romanischen Kirchen dieser Art, die wir in England weiter verfolgen werden, liegt in der reichen rhythmischen und strophischen Entwickelung ihrer Wandgliederung und der Einheitlichkeit ihrer hohen, lichtdurchflossenen Raumbildung.

Abb. 180. Das Innere der Kirche Sainte-Trinité in Caen. Nach C. Gurlitt, „Die Baukunst Frankreichs".

Eigenartiger und bedeutsamer als in irgendeinem anderen Teile Frankreichs gestaltet sich dann seit dem dritten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts die mittelalterliche Baukunst in der Pikardie und in der Isle de France. Als die berühmte Abteikirche Saint-Germain-des-Près zu Paris 1120—30 von Grund aus erneuert wurde, ließ man ihrem Mittelschiff immer noch die flache Balkendecke. Dann aber traten gerade in diesen Gegenden alle jene Neuerungen hervor, die sich schon seit längerer Zeit einzeln in den verschiedensten Gegenden eingenistet hatten, gerade hier aber durch ihre folgerichtige Vereinigung zu einem Ganzen rasch den gotischen Stil begründeten. Seiner Weltwirkung nach gehört er erst in den nächsten, seinem konstruktiven Werdegang nach aber schon in diesen Zeitraum.

Natürlich gibt es zahlreiche Schriften über die Entstehung der Gotik. Von französischen Forschern haben sich nach Viollet-le-Duc und Quichérat besonders Anthyme-Saint-Paul, C. Enlart, Lefèvre-Pontalis, Gonse, Corroyer und de Lasteyrie mit diesen Fragen beschäftigt, in Deutschland z. B. Hugo Graf, Corn. Gurlitt, E. Gall, vor allem aber G. v. Bezold und G. Dehio, deren großes Werk manchen unserer Ausführungen zugrunde liegt (S. 213). Der Name des „gotischen" Stils stammt von Vasari, dem italienischen Kunstschriftsteller des 16. Jahrhunderts. Als gotisch galt ihm und Jüngeren alles Nordisch-Barbarische. An die Goten selbst ist dabei nicht zu denken. Spätere Versuche, den gotischen Stil seinem vermeintlichen oder wirklichen Ursprung nach als germanischen oder als französischen Stil oder einem seiner Merkmale nach als Spitzbogenstil zu bezeichnen, sind gescheitert; gerade des neutralen Klanges des Namens wegen ist seine Bezeichnung als gotischer Stil zum Gemeingut der Völker geworden.

Entfaltet sich das Wesen der christlichen Kirche im Innenbau, während sich das Wesen des griechischen Tempels in seinem Äußeren aussprach, so zeigt der gotische Stil die christliche Kirchenbaukunst gewissermaßen auf der höchsten Höhe ihrer Entwickelung; denn in keinem anderen Baustil ist in gleicher Weise wie im gotischen der Innenbau auf Kosten des Außenbaues bevorzugt worden. Die Zeit verlangte weiträumige Kirchen, verlangte von den Fesseln des quadratischen Schemas befreite, in frischer Bewegung sich aneinanderreihende Räume, verlangte zugleich himmelhohe Gotteshäuser, deren durchgeistigter Aufbau die Schwere der irdischen Gesteine überwand und die Geister der Andächtigen mit emporhob über den Erdenstaub. Die ungeheuren Steinmassen, aus denen die romanischen Kirchen aufgebaut wurden, galt es zu verringern; nur das wirklich Tragende galt es zu verstärken; die Füllmauern galt es zu erleichtern, ja aufzulösen. Die Folge davon war, daß schließlich nur Bündelpfeiler und Riesenfenster, Gewölberippen, zwischen denen die Gewölbekappen leicht eingespannt wurden, und die „Dienste", d. h. die Pfeilervorlagen, von denen die Gurte, Bogen und Rippen in neuartigen, feingekehlten Profilen aufstiegen, übrigblieben. Die Krypten fielen fort, die Basilikenform wurde beibehalten, die Obergeschosse über den Seitenschiffen aber wurden weggelassen. Nur eine Scheingalerie, die Triforiengalerie, die unter den mächtigen Fenstern entlanglief, wurde geduldet, um den letzten Rest einer Mauerfläche aufzulösen. Wie aber wurde der so entstehende, von der Erdenschwere losgelöste Innenaufbau zusammengehalten? Welche Vorkehrungen wurden getroffen, um zu verhindern, daß er in sich zusammenstürzte? Die Stützen und Streben wurden mit kühnem Entschluß nach außen verlegt (Abb. 181). Von mächtig vorspringenden äußeren Strebepfeilern wurden mächtige Strebebogen, manchmal mehrere übereinander, frei durch die Luft zu den Obermauern hinübergeschlagen, diese zu stützen und den Seitenschub der Gewölbe aufzunehmen. Die Konstruktion trat als solche mit nie gesehener Nacktheit zutage; und, was man später auch zur Verzierung des Gerüstes ersann, von außen

blieb die gotische Kirche, von ihrer Fassade abgesehen, ein Gerippe ohne Fleisch und Blut. Von innen aber erschien sie wie ein edler, leichter, sehniger und doch beinahe unleiblicher Körper, den die Fülle des farbigen, durch die mächtigen Glasfenster hereinflutenden Lichtes mit warmem, von Ahnungsschauern bewegtem Leben erfüllte. Den mystischen Einschlag in den „gotischen Formwillen", den Worringer als unruhiges Drängen ansieht, das in der Betäubung des Rausches Befreiung findet, wollen wir nicht leugnen, können diesem geistreichen Forscher aber nicht mehr folgen, wenn er die Gotik als maßlose Pathetik und als „erhabene Hysterie" bezeichnet, der gegenüber die Renaissance den Gesundungsprozeß bedeute. Uns erscheint im Inneren der gotischen Dome alles wie aus einem Guß, alles wie von höherem Willen in sich zusammengehalten, alles nach oben gerichtet, zur Sonne, zum Himmel gewandt.

„Theoretisch", sagt Dehio, „betrachten wir als das Wesen der gotischen Konstruktion die Vereinigung von Kreuzrippen, Spitzbogen, Strebebogen." Die Funktion der Kreuzrippen haben wir schon wiederholt kennen gelernt. In seiner aus der Durchschneidung zweier Rundtonnen bestehenden Urgestalt setzt das Kreuzgewölbe als „Gratgewölbe" den quadratischen Grundriß voraus. Indem nun die vermehrbaren und verlegbaren Rippen, durch einen Schlußstein zusammengehalten, zu Trägern des Gewölbes, die Kappen nur zur Füllung wurden, war das Kreuzgewölbe den verschiedensten Gestaltungen zugänglich gemacht. In gleicher Richtung wirkte die Ersetzung des Rundbogens durch den Spitzbogen. Reine Rundbogen von verschiedener Spannweite können nicht zu gleicher Scheitelhöhe emporgeführt werden. Spitzbogen aber können, je nachdem sie schmal oder breit gestaltet werden, über verschiedene Spannweiten zu gleicher Höhe emporsteigen. Eben deshalb sahen wir den Spitzbogen schon innerhalb des romanischen Stils besonders da auftreten, wo man sich von dem quadratischen Grundrißsystem befreien wollte. Daß die folgerichtige Ausnutzung des Kreuzrippengewölbes und des Spitzbogens aber auch die Mitwirkung der nach außen verlegten Strebebogen erheischte, ist nach dem Gesagten ohne weiteres klar.

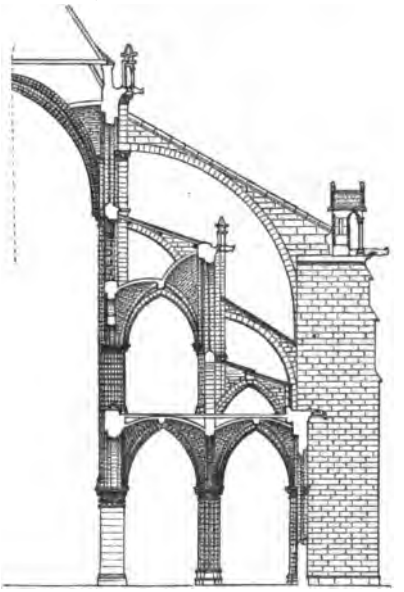


Abb. 181. Konstruktion der Kathedrale Notre-Dame zu Paris. Nach E. Corroyer, „L'architecture gothique".

Daß dieses gotische Bausystem dem Boden Nordfrankreichs entsprossen, ist seit etwa achtzig Jahren allgemein anerkannt. Daß nicht Paris (Saint-Denis) als einziger Mutterboden des Stils anzusehen, sondern daß die weiteste Umgebung von Paris, daß die südliche Pikardie, daß besonders die Gegend von Beauvais lebhaften Anteil an der Entwickelung genommen, ist wenigstens auf dem Wege, allgemein anerkannt zu werden. Wir müssen jedoch, Dehio, Gall und anderen folgend, noch einen Schritt weitergehen und zugeben, daß auch einige andere Provinzen Frankreichs selbständig an der gotischen Bewegung teilgenommen haben. In bezug auf die Ausbildung des Kreuzrippensystems ist dies, wie wir gesehen haben, sogar in der Normandie, in bezug auf die Ausbildung des Spitzbogens namentlich in Burgund der Fall gewesen. Besonders aber im Plantagenetstil der Landschaften Anjou und Poitou (S. 219, 233) und im Zisterzienserstil des nördlichen Burgunds (S. 222, 223) ist die Parallelbewegung so

In der Kathedrale von Noyon (seit 1152) wechseln stämmige Rundsäulen mit mächtigen, durch Halbsäulenvorlagen zu Gewölberippenträgern gemachten Pfeilern. Die Kathedrale von Senlis zeichnet sich durch die schöne, 78 m hohe Spitze des einen ihrer beiden Türme aus, der um 1230 vollendet wurde. Seine leichten, luftigen Viereckstockwerke gehen erst im höchsten Obergeschoß ins Achteck über, aus dem sich der edel durchbrochene Steinhelm erhebt.

Schon seit 1163 aber erhob sich die vielgepriesene Kathedrale Notre-Dame zu Paris, eine fünfschiffige Basilika, deren einschiffiges Querschiff, ziemlich in der Mitte des Gesamtbaues gelegen, kaum über die Langseiten hinausgreift (Abb. 183). Die doppelten Seitenschiffe, von denen nur die inneren mit Emporengeschossen versehen sind, setzen sich, wie in Poissy, im großen Halbrund des östlichen Abschlusses als doppelter Chorumgang fort. Die Triforiengalerie fehlt. Die dichtgestellten, mit attischen Basen versehenen Rundsäulen, von deren korinthisierenden Kapitellen die Dienste der Gewölberippen aufsteigen, verleihen dem Inneren bei aller Klarheit der Raumeinteilung einen etwas schwerfälligen Ausdruck. Überall herrscht der Spitzbogen, in den Fenstern ursprünglich noch ohne Maßwerk; im ältesten Teile des Chors aber kommen noch antikisierende korinthische Säulen vor; und an anderen Stellen meldet sich schon natürlich-nordisches Blattwerk neben dem korinthisch-akanthisierenden (Abb. 184). An der berühmten Westfassade (Abb. 185) heben die helmlos gebliebenen Türme sich viereitig, ohne ins Achteck überzugehen, aus den Strebepfeilern hervor. Über den drei mächtigen, reichgegliederten und prächtig mit Bildwerk geschmückten Portalen läuft eine wagerechte Nischenreihe mit Standbildern, über dieser eine niedrige Spitzbogengalerie entlang; das mittlere Stockwerk beherrscht ein Radfenster; den oberen Abschluß dieser Schauseite aber bildet eine höhere Spitzbogengalerie, in der schon das Maßwerk der reifen Gotik erscheint. Wurde diese Galerie doch auch erst 1223, wurden die Türme, soweit sie vollendet wurden, doch erst 1235 fertiggestellt. Im Sinne der senkrecht aufstrebenden Gotik fehlt es der Fassade von Notre-Dame wegen ihrer Betonung der wagerechten Linien an folgerichtiger Strenge; eben deswegen aber pflegt sie von den Gegnern der gotischen Folgerichtigkeit besonders gepriesen zu werden; und in der Tat machen die Wucht und der Adel ihrer Verhältnisse, von warmem Eigenleben getragen, sie zu einer der herrlichsten frühgotischen Schöpfungen der Welt. Dem Grundriß der Kirche Notre-Dame zu Paris folgt der der mächtigen Kathedrale von Bourges, die ebendeshalb, obgleich die Stadt südlich der Loire liegt, zur nordfranzösischen Kunst gehört. Der Neubau begann noch im 12. Jahrhundert. Über Notre-Dame hinweg aber greift der Aufbau des fünfschiffigen Langhauses seiner Entstehungszeit und seiner Art nach in die Hochgotik hinüber, der die mit vermehrten Diensten versehenen Bündelpfeiler entsprechen.

Abb. 184. Kapitell vom Chor der Kirche Notre-Dame zu Paris. Nach G. Dehio und G. von Bezold, „Die kirchliche Baukunst des Abendlandes".

Außerhalb der Schule von Saint-Denis steht die 1130 begonnene alte Kathedrale von Chartres. Von der heutigen Kirche gehört diesem Bau aber nur die Fassade an, die die drei reich mit altertümlichem Bildwerk geschmückten Spitzbogenportale zusammengefaßt vor das Mittelschiff rückt, um die Seitenteile streng als Turmunterbauten mit aufsteigender Richtung zu kennzeichnen. Von den beiden Türmen gehört nur der schöne, ruhig mit geschlossenem Spitzhelm aufsteigende Südturm der Frühgotik an. Außerhalb der Schule von Saint-Denis steht aber auch die durchweg spitzbogige Kathedrale von Sens, die, 1152 begonnen, ihren Einfluß bis Burgund und bis über den Ärmelkanal hinüber geltend machte. Ihr dreischiffiger

Grundriß schloß sich an den der Kirche von Poissy an. Die Seitenschiffe setzen sich als Chorumgang fort. Nur eine Chorkapelle tritt an der Mitte der östlichen Hauptrundung hervor. Keine Emporen, nur Triforiengalerien ziehen sich über die hohen Langhausarkaden hin, die

Abb. 185. Die Westfassade der Kirche Notre-Dame zu Paris. Nach Photographie von A. Giraudon in Paris.

hier abwechselnd von Bündelpfeilern und schlanken Säulenpaaren mit attischen Eckblattbasen und Knospenkapitellen getragen werden.

Alle diese eigenartig bedeutsamen Bauten, die, so gotisch sie erscheinen, doch immer noch in engem Zusammenhange mit der romanischen Baukunst stehen, zeigen uns mit überraschender Deutlichkeit, wie ein neuer Stil wird und wächst; aber sie verraten uns auch, daß die Entwickelung sich in Frankreich vollständig frei von innen heraus vollzieht. Fanden wir manche

Einzelmotive des neuen Weltstils doch auch bereits in den „romanischen" Kirchen Frankreichs vorbereitet, deren Fülle und Verschiedenartigkeit an sich schon genügt hätte, den Gedankenreichtum der französischen Baumeister dieses Zeitalters zu kennzeichnen.

B. Die nordfranzösische Bildnerei des hohen Mittelalters.

Die vorbildliche monumentale Steinbildnerei Nordfrankreichs hat im hohen Mittelalter ihren Hauptsitz im Stromgebiet der Seine. Als ihre eigentliche Ausgangsquelle gilt die Kathedrale von Chartres (S. 240). Die drei Westportale dieser Kirche (Taf. 35), die bald nach der Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden sein müssen, sind ganz mit einem Netz von Bildwerken übersponnen, die aufs engste mit den baulichen Werkstücken verknüpft sind. Die Bildnerei tritt hier, so „romanisch" ihr Gesamteindruck ist, bereits in willige, wenn auch noch untätige Abhängigkeit von den Türbauten, von ihren abgestuften, mit Säulen besetzten Wandungen, ihren spitzbogigen Bogenfeldern und ihren Bogenkehlen, die völlig mit kleinen, auf Konsolen ruhenden Statuen besetzt sind. Das System von Civray (S. 226) tritt uns hier bereits in der vollen Ausbildung entgegen, die es in der gotischen Zeit behält. Im erhöhten mittleren Bogenfeld thront der Heiland zwischen den Evangelistenzeichen; am Türsturz darunter stehen die Apostel in Rundbogenarkaden; in den drei spitzbogigen Archivoltenkehlen sind ein Engelkranz und die 24 Ältesten der Offenbarung untergebracht. Im Bogenfeld zur Rechten des Beschauers thront Maria mit dem Kinde zwischen langbekleideten Engeln; darunter ziehen sich in zwei Streifen biblische Vorgänge entlang; in der Bogenumrahmung (Archivolte) aber erscheinen die sieben freien Künste und ihre Vertreter. Das Bogenfeld zur Linken des Beschauers bringt die Himmelfahrt Christi; darunter Engel und Apostel; in den Archivolten sittenbildliche Darstellungen der Landleute in ihren verschiedenen Monatsbeschäftigungen. An den Säulen aller drei Türwandungen aber haften langgestreckte, große männliche und weibliche Gestalten, die zum Teil durch Kronen ausgezeichnet sind. Sie stellen die Vorfahren Christi dar, die an diesem Platze neben den älteren Prophetenbildern im Norden Frankreichs oft die im Süden bevorzugten Apostel vertreten. Wenn Vöge diesen ganzen Bildschmuck inhaltlich und stilistisch als erweiterte Umbildung des Bildschmucks von Saint-Trophime in Arles und von Saint-Gilles (S. 226) nachzuweisen suchte, so war das nur durch ein Hinaufrücken des Alters dieser südfranzösischen Kirchen glaubwürdig zu machen. Wir müssen an der Selbständigkeit der bildnerischen Gestaltungskraft Nordfrankreichs festhalten. Am auffallendsten bleibt dabei, daß die großen Seitenfiguren hier in wirkliche Säulenheilige verwandelt worden sind, die lang und stark, mit kurzen, eng anliegenden, regungslosen Armen, mit gerieften Gewändern und steifsträhnigem Haupthaar an den Gewändesäulen hängen. Nur in den Köpfen regt sich eine Ahnung ausdrucksvollen Eigenlebens. Der großartige inhaltliche und stilistische Zusammenschluß des Ganzen läßt uns die gewollten und nicht gewollten Unbeholfenheiten und Unmöglichkeiten des Einzelnen übersehen.

Übrigens hat Vöge die Hände vier verschiedener Meister und ihrer Gesellen in dieser gewaltigen Bilderfolge nachgewiesen. Der eigentliche Hauptmeister, der darum nicht der älteste gewesen zu sein braucht, hat das ganze Mittelportal, mit Ausnahme der Archivoltenfiguren, aber auch die großen Figuren an den angrenzenden Gewänden der Seitenportale gemeißelt. Die großen Figuren am linken Gewände des linken Portals rühren von einem zweiten, die großen Figuren am rechten Gewände des rechten Portals von einem dritten Meister her; der vierte aber, der die beiden seitlichen Bogenfelder und die Figuren aller drei Archivolten

gearbeitet hat, ist in seiner Art noch größer, ist jedenfalls freier, breiter, innerlich lebendiger veranlagt als der erste, dessen herbes, steifes architektonisches Stilgefühl gleichwohl den romanischen Gesamteindruck der Westfassade von Chartres bestimmt.

Von Chartres strahlt das Licht der neuen nordfranzösischen Bildhauerkunst meilenweit nach allen Seiten hin aus. Der Schule des Hauptmeisters von Chartres gehört zunächst das Südportal der Kathedrale von Le Mans an. Im Bogenfeld thront auch hier Christus zwischen den Evangelistensymbolen; unter den Bogenkehlenfiguren fallen in der innersten Reihe als glückliche Neuerung die Engel auf, die Weihrauchfässer schwingen. An den Gewändesäulen stehen auch hier außer Petrus und Paulus die großen Gestalten der Vorfahren Christi. Ein stilistischer Fortschritt zeigt sich in der harmonischeren Einbettung der Bildwerke in die Architektur; im einzelnen aber sind sie trockener und roher als ihre Vorbilder in Chartres. Ein schwächeres Werk dieser Schule ist das Mittelportal von Saint-Ayoul in Provins, ein vielgefeiertes Werk derselben Richtung aber die Westfassade der kleinen Kirche zu Saint-Loup-de-Naud (Seine-et-Marne), deren außerordentlich sauber durchgeführte Darstellung freilich nach Vöges Urteil nur „ein Auszug aus dem großen Programm der Chartrer Schule" ist.

Der Meister der großen Gestalten der linken Seite des nördlichen Chartrer Westportals tritt uns mit besonderer Deutlichkeit am Portal der Liebfrauenkirche zu Etampes (Seine-et-Oise) entgegen. Das Bogenfeld zeigt die Himmelfahrt des Heilandes. Besonders charakteristisch für den Meister sind die Kreisfalten in den Gewändern der Seitengestalten.

Der Meister der großen Gestalten der rechten Seite des südlichen Chartrer Westportals oder einer seiner Schüler hat, nach den erhaltenen Abbildungen zu schließen, einen Teil der Hauptstatuen an den drei von Suger errichteten Portalen der Fassade der Abteikirche von Saint-Denis gearbeitet.

Abb. 186. Madonna über der Porte Sainte-Anne an der Kirche Notre-Dame zu Paris. Nach W. Vöge, „Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter".

Der vierte Chartrer Meister, also der Meister der reinen, anmutigen Madonna des rechten Chartrer Bogenfeldes, tritt uns unverkennbar vor allen Dingen auch in der berühmten Madonna über der Porte Sainte-Anne an der rechten Seite der Westfassade der Kathedrale Notre-Dame in Paris wieder entgegen (Abb. 186). Als den „Meister der beiden Madonnen" bezeichnet Vöge ihn deshalb auch. An Natur-, Stil- und Schönheitsgefühl den übrigen drei Chartrer Meistern überlegen, hat er offenbar einen weit über Chartres hinausgreifenden Wirkungskreis gehabt. Seine Kopftypen mit der breit vorspringenden Stirn, den geöffneten Nasen, den seitlich emporgezogenen Augen sind von sympathischem Eigenleben erfüllt. Nur diese Annenpforte der Westfassade der Pariser Prachtkathedrale aber stammt noch aus dem 12. Jahrhundert. Als Schüler des Meisters der beiden Madonnen erscheint dann der Künstler, der gegen Ende des 12. Jahrhunderts das leider vielfach überarbeitete Portal der Kathedrale Saint-Maurice zu Angers geschaffen hat. Die acht großen Gewändebildsäulen „versuchen", wie Vöge es ausdrückt, „vereinzelt bereits festen Fuß auf den kunstvoll gearbeiteten Plinthen zu fassen, doch haben die meisten noch den Charakter der Hängefiguren; nur bei den zwei Statuen links neben der Tür ist ganz deutlich Stand- und Spielbein unterschieden".

Einzelmotive des neuen Weltstils doch auch bereits in den „romanischen" Kirchen Frankreichs vorbereitet, deren Fülle und Verschiedenartigkeit an sich schon genügt hätte, den Gedankenreichtum der französischen Baumeister dieses Zeitalters zu kennzeichnen.

B. Die nordfranzösische Bildnerei des hohen Mittelalters.

Die vorbildliche monumentale Steinbildnerei Nordfrankreichs hat im hohen Mittelalter ihren Hauptsitz im Stromgebiet der Seine. Als ihre eigentliche Ausgangsquelle gilt die Kathedrale von Chartres (S. 240). Die drei Westportale dieser Kirche (Taf. 35), die bald nach der Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden sein müssen, sind ganz mit einem Netz von Bildwerken übersponnen, die aufs engste mit den baulichen Werkstücken verknüpft sind. Die Bildnerei tritt hier, so „romanisch" ihr Gesamteindruck ist, bereits in willige, wenn auch noch untätige Abhängigkeit von den Türbauten, von ihren abgestuften, mit Säulen besetzten Wandungen, ihren spitzbogigen Bogenfeldern und ihren Bogenkehlen, die völlig mit kleinen, auf Konsolen ruhenden Statuen besetzt sind. Das System von Civray (S. 226) tritt uns hier bereits in der vollen Ausbildung entgegen, die es in der gotischen Zeit behält. Im erhöhten mittleren Bogenfeld thront der Heiland zwischen den Evangelistenzeichen; am Türsturz darunter stehen die Apostel in Rundbogenarkaden; in den drei spitzbogigen Archivoltenkehlen sind ein Engelkranz und die 24 Ältesten der Offenbarung untergebracht. Im Bogenfeld zur Rechten des Beschauers thront Maria mit dem Kinde zwischen langbekleideten Engeln; darunter ziehen sich in zwei Streifen biblische Vorgänge entlang; in der Bogenumrahmung (Archivolte) aber erscheinen die sieben freien Künste und ihre Vertreter. Das Bogenfeld zur Linken des Beschauers bringt die Himmelfahrt Christi; darunter Engel und Apostel; in den Archivolten sittenbildliche Darstellungen der Landleute in ihren verschiedenen Monatsbeschäftigungen. An den Säulen aller drei Türwandungen aber haften langgestreckte, große männliche und weibliche Gestalten, die zum Teil durch Kronen ausgezeichnet sind. Sie stellen die Vorfahren Christi dar, die an diesem Platze neben den älteren Prophetenbildern im Norden Frankreichs oft die im Süden bevorzugten Apostel vertreten. Wenn Vöge diesen ganzen Bildschmuck inhaltlich und stilistisch als erweiterte Umbildung des Bildschmucks von Saint-Trophime in Arles und von Saint-Gilles (S. 226) nachzuweisen suchte, so war das nur durch ein Hinaufrücken des Alters dieser südfranzösischen Kirchen glaubwürdig zu machen. Wir müssen an der Selbständigkeit der bildnerischen Gestaltungskraft Nordfrankreichs festhalten. Am auffallendsten bleibt dabei, daß die großen Seitenfiguren hier in wirkliche Säulenheilige verwandelt worden sind, die lang und stark, mit kurzen, eng anliegenden, regungslosen Armen, mit gerieften Gewändern und steifsträhnigem Haupthaar an den Gewändesäulen hängen. Nur in den Köpfen regt sich eine Ahnung ausdrucksvollen Eigenlebens. Der großartige inhaltliche und stilistische Zusammenschluß des Ganzen läßt uns die gewollten und nicht gewollten Unbeholfenheiten und Unmöglichkeiten des Einzelnen übersehen.

Übrigens hat Vöge die Hände vier verschiedener Meister und ihrer Gesellen in dieser gewaltigen Bilderfolge nachgewiesen. Der eigentliche Hauptmeister, der darum nicht der älteste gewesen zu sein braucht, hat das ganze Mittelportal, mit Ausnahme der Archivoltenfiguren, aber auch die großen Figuren an den angrenzenden Gewänden der Seitenportale gemeißelt. Die großen Figuren am linken Gewände des linken Portals rühren von einem zweiten, die großen Figuren am rechten Gewände des rechten Portals von einem dritten Meister her; der vierte aber, der die beiden seitlichen Bogenfelder und die Figuren aller drei Archivolten

gearbeitet hat, ist in seiner Art noch größer, ist jedenfalls freier, breiter, innerlich lebendiger veranlagt als der erste, dessen herbes, steifes architektonisches Stilgefühl gleichwohl den romanischen Gesamteindruck der Westfassade von Chartres bestimmt.

Von Chartres strahlt das Licht der neuen nordfranzösischen Bildhauerkunst meilenweit nach allen Seiten hin aus. Der Schule des Hauptmeisters von Chartres gehört zunächst das Südportal der Kathedrale von Le Mans an. Im Bogenfeld thront auch hier Christus zwischen den Evangelistensymbolen; unter den Bogenkehlenfiguren fallen in der innersten Reihe als glückliche Neuerung die Engel auf, die Weihrauchfässer schwingen. An den Gewändesäulen stehen auch hier außer Petrus und Paulus die großen Gestalten der Vorfahren Christi. Ein stilistischer Fortschritt zeigt sich in der harmonischeren Einbettung der Bildwerke in die Architektur; im einzelnen aber sind sie trockener und roher als ihre Vorbilder in Chartres. Ein schwächeres Werk dieser Schule ist das Mittelportal von Saint-Ayoul in Provins, ein vielgefeiertes Werk derselben Richtung aber die Westfassade der kleinen Kirche zu Saint-Loup-de-Naud (Seine-et-Marne), deren außerordentlich sauber durchgeführte Darstellung freilich nach Vöges Urteil nur „ein Auszug aus dem großen Programm der Chartrer Schule" ist.

Der Meister der großen Gestalten der linken Seite des nördlichen Chartrer Westportals tritt uns mit besonderer Deutlichkeit am Portal der Liebfrauenkirche zu Étampes (Seine-et-Oise) entgegen. Das Bogenfeld zeigt die Himmelfahrt des Heilandes. Besonders charakteristisch für den Meister sind die Kreisfalten in den Gewändern der Seitengestalten.

Der Meister der großen Gestalten der rechten Seite des südlichen Chartrer Westportals oder einer seiner Schüler hat, nach den erhaltenen Abbildungen zu schließen, einen Teil der Hauptstatuen an den drei von Suger errichteten Portalen der Fassade der Abteikirche von Saint-Denis gearbeitet.

Abb. 186. Madonna über der Porte Sainte-Anne an der Kirche Notre-Dame zu Paris. Nach W. Vöge, „Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter".

Der vierte Chartrer Meister, also der Meister der reinen, anmutigen Madonna des rechten Chartrer Bogenfeldes, tritt uns unverkennbar vor allen Dingen auch in der berühmten Madonna über der Porte Sainte-Anne an der rechten Seite der Westfassade der Kathedrale Notre-Dame in Paris wieder entgegen (Abb. 186). Als den „Meister der beiden Madonnen" bezeichnet Vöge ihn deshalb auch. An Natur-, Stil- und Schönheitsgefühl den übrigen drei Chartrer Meistern überlegen, hat er offenbar einen weit über Chartres hinausgreifenden Wirkungskreis gehabt. Seine Kopftypen mit der breit vorspringenden Stirn, den geöffneten Nasen, den seitlich emporgezogenen Augen sind von sympathischem Eigenleben erfüllt. Nur diese Annenpforte der Westfassade der Pariser Prachtkathedrale aber stammt noch aus dem 12. Jahrhundert. Als Schüler des Meisters der beiden Madonnen erscheint dann der Künstler, der gegen Ende des 12. Jahrhunderts das leider vielfach überarbeitete Portal der Kathedrale Saint-Maurice zu Angers geschaffen hat. Die acht großen Gewändebildsäulen „versuchen", wie Vöge es ausdrückt, „vereinzelt bereits festen Fuß auf den kunstvoll gearbeiteten Plinthen zu fassen, doch haben die meisten noch den Charakter der Hängefiguren; nur bei den zwei Statuen links neben der Tür ist ganz deutlich Stand- und Spielbein unterschieden".

steht Reiner von Huy, dessen (früher irrtümlich dem Lambert Patras zugeschriebenes) 1117 gegossenes ehernes Taufbecken in Saint-Barthélemy zu Lüttich (Abb. 188) zu den reinsten und reifsten romanischen Kunstwerken gehört, wenn auch das Naturgefühl hier vielleicht bereits anfängt, das Stilgefühl in den Hintergrund zu drängen. Das Becken ruht, wie das „eherne Meer" im salomonischen Tempel, auf ehernen Stieren, die, mannigfaltig und lebendig bewegt, mit dem Vorderkörper hervorragen. Es sind ihrer aber nicht zwölf, wie man zu lesen pflegt, sondern nur zehn, wie, ihnen entsprechend, auch nur fünf biblische Hochreliefbilder aus der Beckenrundung hervortreten: die Predigt Johannes des Täufers, seine Taufe der Zöllner und seine Taufe des Heilands, die Taufe des Hauptmanns Cornelius durch Petrus und die Taufe des Philosophen Kraton durch Johannes den Evangelisten. Alle diese Darstellungen sind durch Inschriften erläutert. In dem Bilde der Taufe Christi steigt das Wasser des Jordans, wie in frühchristlichen Darstellungen, vor dem Heiland wie ein Gewand in die Höhe. Die Anordnung der Gruppen ist plastisch wohlüberlegt. Die Haarbildung zeigt nicht den Archaismus steifer Ringellocken, sondern ergeht sich in weichen Wellenlinien. Die Gewänder fallen natürlich. Die Gestalten beherrschen ihre Bewegungen von allen Seiten. In ihrer Art ist auch diese Kunst beinahe klassisch. Derselbe Reiner von Huy schuf dann 1120 noch das köstliche, in sich geschlossene Weihrauchfaß des Museums zu Lille. Berühmter noch als Reiner, wenn auch als Bildner weniger bedeutend, war sein Landsmann Godefroid de Claire, dessen Goldschmiedewerkstatt hauptsächlich durch ihre Schmelzarbeiten glänzte. Vom Jahre 1141 stammt sein Alexanderreliquiar im Brüsseler Museum, ein ausdrucksvoller Silberkopf mit steifen Ringellocken; beglaubigte Werke seiner Hand sind die Silbersärge der Heiligen Domitian und Mangold von 1173 in der Kollegiatkirche zu Huy. Sein Hauptwerk aber ist der Heribert-Schrein in der Heribertskirche zu Deutz. Die getriebenen Silberfiguren der Apostel an seinen Langseiten, des heiligen Heribert und der hl. Jungfrau an seinen Schmalseiten versinken fast in der Pracht der 14 Schmelztafeln mit ihren feierlichen Prophetenbildern. Auf Godefroid de Claire aber folgte Nicolaus von Verdun, auf dessen Schmelzarbeiten wir zurückkommen. Unter seinen in Silber getriebenen Werken glänzen die herrlichen, frei und großzügig gestalteten Sitzbilder der Apostel und Propheten am Dreikönigsschrein im Domschatz zu Köln, die feinen kleinen Apostelfiguren in den Zwickeln des Annoschreines in der Pfarrkirche zu Siegburg (1183) und die Gestalten am Albinusschrein in Sankt Marien in der Schnurgasse zu Köln (1186). In der Rheinprovinz haben sich die meisten dieser Reliquienschreine erhalten, die als Nachbildungen kirchenartiger Giebelhäuser mit Seitenpilastern oder Säulenarkaden erscheinen. In ihrer Ausschmückung gesellte sich die Juwelierkunst der Schmelzmalerei und der Bildnerei.

C. Die nordfranzösische Malerei des hohen Mittelalters.

Früher scheint auch die Wandmalerei ihre Schwingen im Süden als im Norden der Loire entfaltet zu haben; und deutlich genug läßt der Einfluß einiger Gemälde der nördlichsten Teile Südfrankreichs sich über die Loire herüber verfolgen. Den Stil der Wandgemälde von Saint-Savin (S. 230) z. B. glaubt man, besonders nach der Ornamentik zu urteilen, in der kleinen Kirche Saint-Gilles zu Montoire (Loir-et-Cher) wiederzufinden, wenngleich die ruhig im Himmelsnimbus thronenden Heilandgestalten, mit denen ihre drei Apsiden geschmückt sind, sich nur schwer mit den bewegten Bildern jener südfranzösischen Kirche vergleichen lassen. Selbständiger tritt uns die nordfranzösische Malerei des 12. Jahrhunderts jedenfalls in den

anmutigen, nach Freiheit strebenden Formen der biblischen Wandgemälde der Kirche von Petit-Quevilly bei Rouen entgegen. Besonders das Rundbild der Flucht nach Ägypten zeichnet sich hier durch seine gute Erhaltung und fortgeschrittene Gestaltung aus. Den Stil der ersten Jahre des 13. Jahrhunderts aber vergegenwärtigen uns die Bilder der Kirche Saint-Crepin zu Evron (Mayenne). In der Mitte des Gewölbes thront Christus in der Strahlenmandel zwischen den Evangelistenzeichen. Heilige knieen zu beiden Seiten. Symmetrisch und feierlich genug ist die Anordnung; allgemein genug sind die Typen; aber die Umrisse werden doch verständnisvoller. Ein neues Zeitalter kündigt sich an.

In der nordfranzösischen Glasmalerei dieses Zeitraums herrschten im Gegensatz zur deutschen blaue und rote Gründe vor, die manchmal einen violetten Gesamtton hervorbrachten. Nach den Schriftquellen besaß Saint-Remi in Reims schon in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts farbige Glasfenster mit figürlichen Schildereien. Die erhaltenen nordfranzösischen Glasgemälde des 12. Jahrhunderts aber schmücken die Hauptkirchen der Städte, die sich von Poitiers in großem Bogen über Angers, Le Mans, Chartres, Saint-Denis, Saint-Quentin und Reims nach Châlons hinüberziehen. Für die ältesten hielt Magne einige Rundbarstellungen von Heiligenvisionen und das Kreuzigungsbild eines Fensters aus der 1230 zerstörten alten Kathedrale zu Châlons-sur-Marne; sie sind ins Kunstgewerbemuseum von Paris gekommen; doch sind sie sicher nicht vor dem 12. Jahrhundert entstanden. Die meisten Forscher bleiben dabei, daß die Überbleibsel der ältesten Glasfenster der schönen romanischen Kathedrale von Le Mans die ältesten Frankreichs seien. Noch dem 11. Jahrhundert wird von diesen in der Regel das Bruchstück mit dem unteren Teil einer Himmelfahrt Christi (Abb. 189) zugeschrieben, auf dem man die Apostel und die gekrönte Jungfrau mit scharf in den Nacken geworfenen Köpfen gen Himmel blicken sieht; doch gehört es frühestens der Mitte des 12. Jahrhunderts an. Sicher der Mitte des 12. Jahrhunderts gehören die beiden Fenster in Le Mans an, deren eines den Martertod der hl. Gervasius und Protasius, dessen anderes die Geschichte der Weisen aus dem Morgenlande im Zeitstil ruhig umrissen, aber voll kräftiger Farbenglut zeigt. Die großartigste Folge romanisch-französischer Glasmalereien indessen ließ Abt Suger um 1144 in seiner Kirche zu Saint-Denis ausführen; und de Lasteyrie besteht darauf, daß sich mit Sicherheit keine älteren Glasgemälde in Frankreich nachweisen lassen; die wenigen Reste, die sich von ihnen erhalten haben, z. B. das Fenster mit dem Stammbaum Christi (Jessefenster), sind jetzt wieder in der Kirche selbst angebracht. Aber auch unter den Gemäldefenstern, die aus der alten romanischen Kathedrale zu Chartres in die Schauseite des frühgotischen Baues herübergerettet worden, befinden sich ein Jessefenster und Rundbilder aus dem Leben Christi

Abb. 189. Unterer Teil einer Darstellung der Himmelfahrt Christi. Glasfenster der Kathedrale von Le Mans. Nach R. de Lasteyrie, „L'architecture religieuse en France à l'époque Romane".

steht Reiner von Huy, dessen (früher irrtümlich dem Lambert Patras zugeschriebenes) 1117 gegossenes ehernes Taufbecken in Saint-Barthélemy zu Lüttich (Abb. 188) zu den reinsten und reifsten romanischen Kunstwerken gehört, wenn auch das Naturgefühl hier vielleicht bereits anfängt, das Stilgefühl in den Hintergrund zu drängen. Das Becken ruht, wie das „eherne Meer" im salomonischen Tempel, auf ehernen Stieren, die, mannigfaltig und lebendig bewegt, mit dem Vorderkörper hervorragen. Es sind ihrer aber nicht zwölf, wie man zu lesen pflegt, sondern nur zehn, wie, ihnen entsprechend, auch nur fünf biblische Hochreliefbilder aus der Beckenrundung hervortreten: die Predigt Johannes des Täufers, seine Taufe der Zöllner und seine Taufe des Heilands, die Taufe des Hauptmanns Cornelius durch Petrus und die Taufe des Philosophen Kraton durch Johannes den Evangelisten. Alle diese Darstellungen sind durch Inschriften erläutert. In dem Bilde der Taufe Christi steigt das Wasser des Jordans, wie in frühchristlichen Darstellungen, vor dem Heiland wie ein Gewand in die Höhe. Die Anordnung der Gruppen ist plastisch wohlüberlegt. Die Haarbildung zeigt nicht den Archaismus steifer Ringellocken, sondern ergeht sich in weichen Wellenlinien. Die Gewänder fallen natürlich. Die Gestalten beherrschen ihre Bewegungen von allen Seiten. In ihrer Art ist auch diese Kunst beinahe klassisch. Derselbe Reiner von Huy schuf dann 1120 noch das köstliche, in sich geschlossene Weihrauchfaß des Museums zu Lille. Berühmter noch als Reiner, wenn auch als Bildner weniger bedeutend, war sein Landsmann Godefroid de Claire, dessen Goldschmiedewerkstatt hauptsächlich durch ihre Schmelzarbeiten glänzte. Vom Jahre 1141 stammt sein Alexanderreliquiar im Brüsseler Museum, ein ausdrucksvoller Silberkopf mit steifen Ringellocken; beglaubigte Werke seiner Hand sind die Silbersärge der Heiligen Domitian und Mangold von 1173 in der Kollegiatkirche zu Huy. Sein Hauptwerk aber ist der Heribert-Schrein in der Heribertskirche zu Deutz. Die getriebenen Silberfiguren der Apostel an seinen Langseiten, des heiligen Heribert und der hl. Jungfrau an seinen Schmalseiten versinken fast in der Pracht der 14 Schmelztafeln mit ihren feierlichen Prophetenbildern. Auf Godefroid de Claire aber folgte Nicolaus von Verdun, auf dessen Schmelzarbeiten wir zurückkommen. Unter seinen in Silber getriebenen Werken glänzen die herrlichen, frei und großzügig gestalteten Sitzbilder der Apostel und Propheten am Dreikönigsschrein im Domschatz zu Köln, die feinen kleinen Apostelfiguren in den Zwickeln des Annoschreines in der Pfarrkirche zu Siegburg (1183) und die Gestalten am Albinusschrein in Sankt Marien in der Schnurgasse zu Köln (1186). In der Rheinprovinz haben sich die meisten dieser Reliquienschreine erhalten, die als Nachbildungen kirchenartiger Giebelhäuser mit Seitenpilastern oder Säulenarkaden erscheinen. In ihrer Ausschmückung gesellte sich die Juwelierkunst der Schmelzmalerei und der Bildnerei.

C. Die nordfranzösische Malerei des hohen Mittelalters.

Früher scheint auch die Wandmalerei ihre Schwingen im Süden als im Norden der Loire entfaltet zu haben; und deutlich genug läßt der Einfluß einiger Gemälde der nördlichsten Teile Südfrankreichs sich über die Loire herüber verfolgen. Den Stil der Wandgemälde von Saint-Savin (S. 230) z. B. glaubt man, besonders nach der Ornamentik zu urteilen, in der kleinen Kirche Saint-Gilles zu Montoire (Loir-et-Cher) wiederzufinden, wenngleich die ruhig im Himmelsnimbus thronenden Heilandgestalten, mit denen ihre drei Apsiden geschmückt sind, sich nur schwer mit den bewegten Bildern jener südfranzösischen Kirche vergleichen lassen. Selbständiger tritt uns die nordfranzösische Malerei des 12. Jahrhunderts jedenfalls in den

anmutigen, nach Freiheit strebenden Formen der biblischen Wandgemälde der Kirche von Petit-Quevilly bei Rouen entgegen. Besonders das Rundbild der Flucht nach Ägypten zeichnet sich hier durch seine gute Erhaltung und fortgeschrittene Gestaltung aus. Den Stil der ersten Jahre des 13. Jahrhunderts aber vergegenwärtigen uns die Bilder der Kirche Saint-Crepin zu Evron (Mayenne). In der Mitte des Gewölbes thront Christus in der Strahlenmandel zwischen den Evangelistenzeichen. Heilige knieen zu beiden Seiten. Symmetrisch und feierlich genug ist die Anordnung; allgemein genug sind die Typen; aber die Umrisse werden doch verständnisvoller. Ein neues Zeitalter kündigt sich an.

In der nordfranzösischen Glasmalerei dieses Zeitraums herrschten im Gegensatz zur deutschen blaue und rote Gründe vor, die manchmal einen violetten Gesamtton hervorbrachten. Nach den Schriftquellen besaß Saint-Remi in Reims schon in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts farbige Glasfenster mit figürlichen Schildereien. Die erhaltenen nordfranzösischen Glasgemälde des 12. Jahrhunderts aber schmücken die Hauptkirchen der Städte, die sich von Poitiers in großem Bogen über Angers, Le Mans, Chartres, Saint-Denis, Saint-Quentin und Reims nach Châlons hinüberziehen. Für die ältesten hielt Magne einige Rundbarstellungen von Heiligenvisionen und das Kreuzigungsbild eines Fensters aus der 1230 zerstörten alten Kathedrale zu Châlons-sur-Marne; sie sind ins Kunstgewerbemuseum von Paris gekommen; doch sind sie sicher nicht vor dem 12. Jahrhundert entstanden. Die meisten Forscher bleiben dabei, daß die Überbleibsel der ältesten Glasfenster der schönen romanischen Kathedrale von Le Mans die ältesten Frankreichs seien. Noch dem 11. Jahrhundert wird von diesen in der Regel das Bruchstück mit dem unteren Teil einer Himmelfahrt Christi (Abb. 189) zugeschrieben, auf dem man die Apostel und die gekrönte Jungfrau mit scharf in den Nacken geworfenen Köpfen gen Himmel blicken sieht; doch gehört es frühestens der Mitte des 12. Jahrhunderts an. Sicher der Mitte des 12. Jahrhunderts gehören die beiden Fenster in Le Mans an, deren eines den Martertod der hl. Gervasius und Protasius, dessen anderes die Geschichte der Weisen aus dem Morgenlande im Zeitstil ruhig umrissen, aber voll kräftiger Farbenglut zeigt. Die großartigste Folge romanisch-französischer Glasmalereien indessen ließ Abt Suger um 1144 in seiner Kirche zu Saint-Denis ausführen; und de Lasteyrie besteht darauf, daß sich mit Sicherheit keine älteren Glasgemälde in Frankreich nachweisen lassen; die wenigen Reste, die sich von ihnen erhalten haben, z. B. das Fenster mit dem Stammbaum Christi (Jessefenster), sind jetzt wieder in der Kirche selbst angebracht. Aber auch unter den Gemäldefenstern, die aus der alten romanischen Kathedrale zu Chartres in die Schauseite des frühgotischen Baues herübergerettet worden, befinden sich ein Jessefenster und Rundbilder aus dem Leben Christi

Abb. 189. Unterer Teil einer Darstellung der Himmelfahrt Christi. Glasfenster der Kathedrale von Le Mans. Nach R. de Lasteyrie, „L'architecture religieuse en France à l'époque Romane".

(Abb. 190) von schlichter, allgemein gehaltener Umrißzeichnung bei reich zusammengestimmter, wunderbar leuchtender Färbung.

In Nordfrankreich hat sich auch das bedeutendste Werk der monumentalen Gewebemalerei romanischer Zeit erhalten, das auf uns gekommen. Es ist der berühmte Wandteppich von Bayeux, der im Museum dieser Stadt aufbewahrt wird. Nicht weniger als 70 m lang, bei 50 cm Höhe, besteht er aus einer Stickerei in farbiger Wolle auf Leinwand. In zahlreichen, sich fortlaufend aneinanderreihenden figürlichen Szenen stellt er die Eroberung Englands durch die Normannen dar. Wer hier richtige Zeichnung, gute Perspektive und natürliches Beiwerk erwartete, würde die Rechnung ohne Kenntnis des Kunstwollens des 11. Jahrhunderts machen, dessen Ende der Teppich angehört. Aber lebendig und verständlich genug sind alle Vorgänge dargestellt, und die dekorative Wirkung der Stickerei muß, als die Farben weniger verblaßt waren, vorzüglich gewesen sein.

Abb. 190. Die Flucht nach Ägypten. Teil eines romanischen Glasfensters in der Kathedrale zu Chartres. Nach P. Gélis-Didot und H. Lafillée, „La Peinture décorative en France".

Am besten jedoch lernen wir die französische Malerei dieses Zeitraums aus der Buchkunst Nordfrankreichs kennen, wo Paris sich immer mehr zum Mittelpunkt des europäischen Schriftwesens ausbildete. Den tiefsten Verfall zeigt Haymons Erklärung des Ezechiel, die Heldric, der Mönch von Saint-Germain-des-Près, der spätere Abt von Auxerre, um 1000 schrieb (Paris, Nationalbibliothek, Nr. 12302). Die Farbe, mit der die konventionellen Umrisse hier und da ausgefüllt sind, ist trüb und unrein. Die Umrisse selbst sind unsicher und unverstanden. Besser sind die Bilder der reich ausgestatteten Handschrift eines Meßbuches des 12. Jahrhunderts aus Saint-Denis, das jetzt ebenfalls in der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 9436) liegt. Die Gestalten sind noch lang und starr, die ovalen Gesichter noch mit den herkömmlichen halbkreisförmigen Nasenandeutungen, dazu mit ungewöhnlich kleinen Augen und hohen, kalligraphisch gezeichneten Brauen versehen; aber die Umrisse werden doch menschlicher, die Farben voller. Noch weiter fortgeschritten erscheint ein Meßbuch von 1150 in der Bibliothek zu Laon. Im vollen Übergang zur gotischen Zeit aber steht dann das Gebetbuch derselben Bibliothek (Théol. latine, Nr. 165B), das, bereits mit sittenbildlich aufgefaßten Monatsbildern auf Goldgrund geschmückt, auch wohl erst um 1220 entstanden ist. Die normannische Psaltermalerei aber brachte es, selbständig über den Utrechtpsalter (S. 141) hinausstrebend, wie wir sehen werden, besonders in England zu eigenartiger Blüte. In Belgien war im 11. Jahrhundert die Benediktinerabtei Stavelot, war im 12. Jahrhundert das Prämonstratenserstift Park bei Löwen ein Hauptsitz der Handschriftenmalerei. Von den Handschriften des Britisch Museum ist die zwischen 1093 und 1097 geschaffene zweibändige Stavelotbibel (Add. 28106—107) ein Hauptwerk von Stavelot, ist eine dreibändige Bibel (Card. 14788—89), deren Titelblatt von 1146 einen Heiland in der Herrlichkeit zeigt, ein Hauptwerk von Park. Diese und ähnliche Werke sind noch ganz romanisch empfunden.

Die Schmelzmalerei im Sinne der romanischen Grubenschmelzkunst (S. 232) entwickelte sich im Norden Frankreichs in dieser Zeit, unabhängig von Limoges, besonders in Verdun, dessen Kunst wir, wenn es auch erst seit 1644 zum französischen Staatsgebiet gehört, doch

nicht von der französischen trennen können. Nicolaus von Verdun (S. 246) folgte offenbar dem Godefroid de Claire als Führer der Schmelzkunst des Maastales. Sein Hauptwerk ist der 5 m breite Verduner Altar im Stift Klosterneuburg bei Wien, den Drexler eingehend untersucht hat. Der Kern dieses Meisterwerkes besteht aus einer 1181 geweihten Kanzelverkleidung. Von seinen 51 in drei Reihen übereinander angeordneten Grubenschmelztafeln sind sechs erneuert, die übrigen erhalten. Die untere und die obere Reihe stellen Bilder des Alten Testamentes dar, die mittlere veranschaulicht das Leben und Leiden Christi. Die vergoldeten Gestalten heben sich in merkwürdig reinen und edlen Formen vom blauen Schmelzgrund ab. Schon die reichere, mit Rot durchsetzte Farbentonleiter dieses Schmelzwerkes zeigt französische Eigenart.

3. Die Kunst des hohen Mittelalters in Spanien und Portugal (um 1050—1250).

A. Die Baukunst.

Der christlichen Nordhälfte der Pyrenäenhalbinsel stand während dieses Zeitraums die arabische Südhälfte noch wie eine fremde und feindliche Welt für sich gegenüber. Die jungen nordspanischen Königreiche León, Kastilien, Navarra und Aragón hatten hart miteinander und mit den Mauren um ihr Dasein zu ringen. Im Kampf der Christen gegen die Mauren bildete sich auch hier das Rittertum heran. Der vielbesungene Cid (eigentlich Rodrigo Diaz von Kastilien), der 1094 Valencia, wenn auch nur erst vorübergehend, eroberte, steht, durch die Dichtung verklärt, als die Verkörperung aller ritterlichen, aller christlichen, aller spanischen Tugenden da. Noch im Laufe des 12. Jahrhunderts wurden die Bekenner des Islams vollends aus Nordspanien vertrieben, erst um die Mitte des dreizehnten aber sahen sie sich auf Granada zurückgedrängt.

Abb. 191. Kapitelle aus der Kirche San Martin in Segovia. Nach G. Dehio a. a. O. (Zu S. 250.)

Daß die Siege der Christen über die Mohammedaner auf spanischem Boden mit der Erbauung größerer und prächtigerer Kirchen als bisher gefeiert wurden, versteht sich von selbst. In der Tat erhob sich die spanische Baukunst, die uns, abgesehen von den großen Veröffentlichungen Uhdes, Gurlitt-Junghändels und der spanischen Regierung, namentlich durch ein Werk von Lamperez y Romea näher gebracht worden ist, seit dem Ende des 11. Jahrhunderts zu einer gewissen stilvollen Größe und Pracht. Ihre Vorbilder holte sie allerdings nach wie vor aus der Südhälfte Frankreichs. Doch machen sich in ihren Anlagen hier und da auch lombardische oder deutsche, in ihren Verzierungen hier und da maurische Einflüsse geltend.

Die flachgedeckte Basilika war in Spanien in diesem Zeitraum bereits überwunden. Das südfranzösische Tonnengewölbe, das sich auch hier am frühesten in den Seitenschiffen in Kreuzgewölbe auflöste, wich im Hauptschiff der Kathedralen erst spät dem allmächtigen Gegner. Dann aber trat das Kreuzgewölbe hier mitunter in der kuppelförmigen Art des Plantagenetstils (S. 233), oft aber auch in seiner reinen lombardischen und deutschen Gestaltung auf; und lange nicht so rasch wie in Frankreich gab es den Rundbogen preis, der auch hier zuerst in den konstruktiven Teilen der Kirchen dem Spitzbogen Platz machte.

Zu den echt spanischen Eigentümlichkeiten der älteren romanischen Kirchenbaukunst Spaniens zählen die Rundbogenhallen (S. 111), die, wenn auch nur an einigen Orten, an einer der

Frühgotik in Spanien zuerst in der Zisterzienser-Abteikirche zu Veruela auf. So erfüllte sich das Schicksal der Baukunst auch in Spanien. Der Boden für den gotischen Weltstil, der um die Mitte des 13. Jahrhunderts auch hier als Alleinherrscher einzog, war bereitet.

Neben der spanischen bietet die portugiesische Baukunst dieses Zeitraums, die Watson neuerdings im Zusammenhang behandelt hat, nicht viele Besonderheiten. War Portugal doch auch erst seit 1140 ein freies, von Spanien unabhängiges Königreich. Immerhin entstanden im Norden des Landes, in den fruchtbaren Tälern zwischen dem Minho und dem Douro, schon seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts einfache holzgedeckte Kirchen mit viereckigem Chorausbau. Saõ Martin zu Oporto aber ist schon mit Tonnen eingewölbt. Die Kirche von Aguas Santas bei Oporto hat schon Seitenschiffe. Die Kathedrale von Braga, der sich die von Oporto anschließt, war schon durch ein Querschiff erweitert und mit Westtürmen ausgestattet. Schon 1109 wurde die Kollegiatkirche zu Guimarães gegründet, deren Chor rundbogige, auf kräftigen Monolithsäulen ruhende Außenhallen umziehen, während der Türbogen ihres Kapitelhauses sich der Hufeisenform nähert. Die Weiterentwickelung erfolgte weiter südlich zwischen dem Douro und dem Tajo. Die Kathedrale von Lissabon, deren Bau 1150 begann, war eine Nachahmung der Hauptkirche von Santiago de Compostela. Nahe verwandt ist die gleichzeitige, von außen festungsartig dreinblickende alte Kathedrale (Sé velha) zu Coimbra: eine dreischiffige Basilika, deren Hauptschiff ein Tonnengewölbe mit Quergurten, deren Seitenschiffe Kreuzgewölbe tragen. Noch näher an die Lissaboner Kathedrale aber schloß sich der wohlerhaltene, schon mit Spitzbogen ausgestattete Prachtbau der Kathedrale von Evora (1186—1204) an, deren Vorhalle von zwei kräftigen Fassadentürmen zusammengehalten wird. Über der Vierung erhebt sich ein achteckiger Lichtturm von prächtig gedrungener Haltung.

Ein merkwürdiger Zentralbau ist die 1162 errichtete Templerkirche in der Christusritterburg zu Thomar. Um einen achteckigen, zweistöckigen Kern zieht sich ein ebenso hoher, in der Außenlinie sechzehneckiger, mit Tonnen bedeckter Umgang herum. Unter Rundbogen mischen sich auch hier bereits Spitzbogen. Dagegen wirkt die weiträumige dreischiffige Zisterzienser-Abteikirche zu Alcobaça (1222 geweiht) bereits als langgestreckte frühgotische Hallenkirche mit reichem Kapellenkranz hinter halbkreisförmigem Chorumgang. Die Fenster sind noch rundbogig. Die kuppelartigen Kreuzgewölbe des Langhauses stammen geradeswegs aus Westfrankreich (S. 233). Der Gesamteindruck aber ist burgundisch. Auch hier also erweisen die Zisterzienser sich als frühe Verbreiter des unabwendlichen Stils, dem Portugal einige weithin berühmte Bauten verdanken sollte.

B. Die spanische Bildnerei und Malerei des romanischen Zeitalters.

Mit der französischen Baukunst gelangte auch die französische Monumentalbildnerei nach Spanien. Die eingeborenen Künstler, die sich in der Bildnerei versuchten, kamen dabei anfangs über unbeholfene Versuche nicht hinaus. Die besten Werke scheinen von Franzosen selbst ausgeführt worden zu sein. Die monumentale Plastik der Iberischen Halbinsel wird noch von Passavant und Raczynski etwas stiefmütterlich behandelt. Neuerdings hat E. Serrano-Fatigati ihre Entwickelung in romanischer Zeit aufzuklären versucht. Zunächst entfaltet sich an den Säulenknäufen mancher spanischen Kreuzgänge im 12. Jahrhundert ein keckes, oft wildphantastisches bildnerisches Leben. Besonders zahlreich sind die Tiergestalten im Blattwerk der Kreuzgänge der Klöster San Juan de la Peña zu Huesca und San Cugat del Valle bei Barcelona; am üppigsten aber entfaltet das Bildwerk sich zu Anfang des 13. Jahrhunderts

im Kreuzgang der Kathedrale von Tarragona, an dessen Eingangspforte die Geburt Christi und die Anbetung der heiligen drei Könige dargestellt sind, während sich an seinen Kapitellen z. B. ein Ratten- und Katzenbegräbnis und ein Hahnenkampf abspielen. Von Bildwerken im Inneren gottesdienstlicher Gebäude sind namentlich die der von Alfons VI. (1075 bis 1102) der Camara Santa zu Oviedo (S. 112) angebauten Antecamara zu nennen: die Querbogen der Gewölbe werden hier von sechs überlangen Apostelpaaren getragen, deren wenig eingehende Durchbildung dem Dämmerlicht des stillen Raumes entspricht.

Äußerst mannigfaltig gestaltet sich im Norden Spaniens die Fassadenbildnerei. Deutlich ist hier der Einfluß der Schule von Toulouse (S. 225) zu erkennen. Tolosaner Bildhauer haben jedenfalls die ältesten Bildwerke der Kathedrale von Santiago de Compostela geschaffen, die jetzt die Tür des südlichen Querschiffes schmücken; hervorgehoben seien die Darstellungen der Erschaffung der Menschen, der Vertreibung aus dem Paradiese, des Opfers Abrahams und Davids, der die Harfe schlägt. Ihnen schließen sich im Bogenfeld der Querschifftür von San Isidoro zu León die Kreuzesabnahme, im Bogenfelde der Langhaustür die Auferstehung und die Himmelfahrt an, über denen ein Musiker- und ein Tierfries angebracht sind. Freier im Sinne der antikisierenden provenzalischen Bildnerei dieses Zeitraumes ist die gestaltenreiche Fassade von San Miguel zu Estella in Navarra. Im Bogenfeld thront Christus. Die Gestalten der fünf Bogenkehlen sind schon nach der Art derer von Civray (S. 226) so angebracht, als müßten sie herunterfallen. Einflüsse von Chartres aber verraten die langgestreckten Säulenheiligen der Gewände der spitzbogigen Eingangspforte von Santa Maria la Real zu Sanguesa in Aragón. Sind alle diese Werke im Laufe der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden, so gehört das Rundbogenportal der Westfassade von San Vicente zu Avila, an dessen Mittelpfeiler Christus thront, dem Ende dieses Jahrhunderts an. Am wirkungsvollsten sind hier die schlanken, freibewegten, aber befangen durchgebildeten zehn Heiligengestalten der Gewändesäulen. In ihnen glaubt man burgundische Einflüsse zu erkennen, während die Verkündigung am Südportal wieder einen tolosanischen Einschlag hat. Häufiger als an französischen findet sich dann an spanischen Portalen die radiale oder konzentrische Anordnung der Archivoltenfiguren, deren Füße alle den inneren, deren Köpfe den äußeren Bogenrand berühren. So am Portal der Kollegiatkirche zu Toro in Altkastilien; so aber vor

Abb. 198. Eingangstor der Kirche Santa Maria zu Ripoll in Katalonien. Nach Photographie. (Zu S. 254.)

allen Dingen am Hauptportal der als Gloria bezeichneten Vorhalle der Kathedrale Santiago de Compostela. Als Meister, der die Vorhalle (Abb. 192) 1180 erbaute und schmückte, nennt sich Maestre Mateo. Ihre Portalbildwerke, die den jüngeren, reiferen toloſanischen Stil verraten, gehören zu den eindrucksvollsten des ganzen Zeitraumes. Wie die Kirche an Saint-Sernin in Toulouse erinnert, so nähert sich auch ihre Portalbildnerei dem toloſanischen Stile. Alle drei Portale sind innerhalb der Vorhalle zu einer großartigen bildnerischen Einheit zusammengefaßt, deren Inhalt das Jüngste Gericht ist. Im mittleren Bogenfeld thront Christus zwischen Aposteln und Heiligen, im linken ist die Auferstehung der Seligen, im rechten die Verdammnis dargestellt. Am Mittelpfosten der Mitteltür steht der hl. Jakob von Compostela selbst. Andere Heilige schmücken die Gewände. Die strahlenförmig angeordneten Heiligen der Hauptarchivolte sind die 24 Ältesten der Apokalypse. In der romanischen Grundempfindung dieser großartigen Bildwerke regt sich doch schon ein Stück realistischen Neulebens.

Merkwürdig ist in einem Wandvorbau der Magdalenenkirche zu Zamora das Tempelherrengrabmal mit dem Engel, der die Seele des unten ruhenden Entschlafenen entführt. Prächtig aber ist in Ripoll (Katalonien) die Portalwand der Marienkirche mit den Heiligengestalten unter den Blendbogen und den Legendendarstellungen in den in vier Reihen übereinander angebrachten Reliefriesen zu beiden Seiten des reichgegliederten Rundbogentores. Diese Reliefs gehören zu den gediegensten Schöpfungen der romanischen Kunst Spaniens (Abb. 193).

Häufiger als in die spanische Kirchenplastik mischen sich in die spanische Kleinbildnerei dieser Zeit, in der die Werke der Goldschmiedekunst hervorragen, maurische Einflüsse und maurische Motive. Lehrreich durch seine um Hufeisenbogen spielenden, in Filigran gearbeiteten Wellen-, Ketten- und S-Verzierungen ist z. B. der große Kelch der Abteikirche San Domingo de Silos bei Burgos, der dem dritten Viertel des 11. Jahrhunderts entstammt.

Auf dem Gebiete der Malerei kommen auch in Spanien zunächst die hier und da erhaltenen Reste romanischer kirchlicher Wandgemälde in Betracht, die neuerdings aufgedeckt worden sind. Zu den besten gehören die Apostelfiguren in der Nische der kleinen maurischen Kirche Cristo de la Luz zu Toledo; die umfangreichsten und wichtigsten aber sind die zwischen 1180 und 1240 entstandenen Gewölbemalereien der zum „Panteon Real" gestalteten Kapelle von San Isidoro zu León. Vorgänge aus den Evangelien und der Apostelgeschichte, Tierkreis- und Monatsbilder sind hier, dunkel umrissen, leicht mit Farben ausgefüllt, in dem raumlosen Stile der Zeit dargestellt.

In der viereckigen Apsis der vorromanischen einschiffigen Kirche zu San Baudelio (Provinz Soria) sind die Oberwände mit kirchlichen Darstellungen, die Unterwände mit Jagdbildern geschmückt, deren sarazenischer Ursprung durch das kufische Inschriftenband belegt wird. Rein romanisch dagegen sind die Passionsgemälde aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in San Isidoro zu León und die von Aug. Mayer geschilderten alttestamentlichen Bogenzwickel- und neutestamentlichen Wandgemälde in der Johanniskloſterkirche zu Sijena in Aragón. Eine Sonderstellung in der Geschichte der Malerei aber beanspruchen die katalonischen Fresken und Tafelbilder dieser Zeit, die erst neuerdings von José Pijoan und von A. Muñoz zusammengestellt worden sind. Von den Kirchenfresken, die hierher gehören, sind die Apsisbilder in der Regel besser erhalten als die biblischen Wandbilder. Charakteristisch ist der Heiland der Apsis von San Climent, die Maria der Apsis von Santa Maria zu Tahull. Die Gestalten dieser um 1100 entstandenen Bilder pflegen lang und schlank, die Gewänder in tiefer Färbung auf

rotbraun und grün gestimmt zu sein. In den Tafelbildern, die teils als Altarvorsätze (Antependien), teils als Altaraufsätze (Retablos) erscheinen, heben die Figuren sich manchmal, mit kreidiger Paste modelliert, aus der Bildfläche hervor. Als „spanische Reliefgemälde" hat Aug. Mayer sie bezeichnet. Ein lehrreiches Beispiel dieser Art ist die Tafel des Museums von Barcelona, deren Mittelfeld den bartlosen segnenden Christus, deren acht Rahmenfelder stehende Heiligengestalten von trocken byzantinischer Zeichnung, aber von satter braunrotgrüner Färbung zeigen. Nächst dem Museum von Barcelona enthalten die Museen von Vich und von Lérida die besten Bilder dieser Art.

Auch an spanischen Bilderhandschriften des romanischen Zeitalters fehlt es nicht. Maurische Ziermotive wagen sich auch hier in die christliche Kunst. Besonders der Hufeisenbogen ist beliebt. Die Figuren sind noch unbeholfen gezeichnet; ihre Hände und Füße stehen noch in keinem Verhältnis zueinander. In der Farbengabe ist das Blau meist durch Violett oder Purpur ersetzt, neben dem Gelb als Lieblingsfarbe erscheint. Der Grund ist anfangs weiß, später farbig, nicht selten gelb statt golden, manchmal auch gestreift. In den Psalmen Davids der Bibliothek der Geschichtsakademie zu Madrid deutet schon das Bild eines Reitergefechts zwischen Mauren auf die spanische Heimat der Handschrift. Als spanische Besonderheit, die auf Frankreich zurückwirkte, sind die Offenbarungshandschriften anzusehen. Die 1109 geschriebene Erläuterung des Beatus Presbyter zur Offenbarung Johannis im British Museum (Add. 11695) zeichnet sich durch ihren Reichtum an Bildern aus, deren naive Erzählungsweise durch die formlosen Gestalten und mit Spiralfalten durchzogenen Gewänder nicht eben gehoben wird. Einen ähnlichen, eckig harten, fast kalligraphischen Stil zeigt die früher irrtümlich dem 10. Jahrhundert zugeschriebene, doch wohl um 1050 entstandene Offenbarung in der Madrider Geschichtsakademie. Etwas reifer erschienen dem Verfasser die Bilder des Offenbarungskommentars der Biblioteca nacional. Neben dem eigenartig tiefen Rot, Braun und Grün leuchtet auch hier überall ein helles Zitronengelb hervor. Vom Goldgrund aber heben sich bereits die schwarzumrissenen Bilder der Bibel von 1240 in der Bibliothek der Geschichtsakademie ab, die in ihrer Formensprache noch deutlich den aus der Spätzeit der Antike hervorgewachsenen romanischen Stil zeigen.

4. Die englische Kunst des hohen Mittelalters (um 1050 bis 1250).

A. Die Baukunst.

Die Schlacht bei Hastings (1066) entschied mit dem Schicksal des englischen Königreichs auch das Schicksal der englischen Kunst. Mit den normannischen Kriegern überschwemmten normannische Priester den altangelsächsischen Boden; und an Stelle der angelsächsischen Kirchenbauten, in denen (S. 114) die Steinkunst und die Holzkunst noch miteinander rangen, erhoben sich plötzlich im ganzen Lande steinerne Prachtkirchen normannisch-romanischen Stils, die jedoch bald gewisse, durch angelsächsische Überlieferungen bedingte Sonderzüge annahmen und weiterbildeten. Die Engländer selbst haben ihre Baugeschichte in viele Abschnitte zerlegt; Sharpe zählt ihrer sieben bis zum Jahr 1550, doch werden ihre Entwickelungsphasen sich auch unserer einfacheren Einteilung zwanglos fügen.

Einen besonderen Reiz erhalten die Kathedralen Englands, die seit Brittons großem Werk wiederholt behandelt worden sind, wie der Dom von Pisa, durch ihre freie Lage, in der sie mit besonderen Mauern umfriedet zu sein pflegen. Eigentümlich ist die mächtige Länge ihres Chors, der jenseits des fast in die Mitte gerückten, weit vorspringenden Querhauses als

allen Dingen am Hauptportal der als Gloria bezeichneten Vorhalle der Kathedrale Santiago de Compostela. Als Meister, der die Vorhalle (Abb. 192) 1180 erbaute und schmückte, nennt sich Maestre Mateo. Ihre Portalbildwerke, die den jüngeren, reiferen toloſanischen Stil verraten, gehören zu den eindrucksvollsten des ganzen Zeitraumes. Wie die Kirche an Saint-Sernin in Toulouse erinnert, so nähert sich auch ihre Portalbildnerei dem toloſanischen Stile. Alle drei Portale sind innerhalb der Vorhalle zu einer großartigen bildnerischen Einheit zusammengefaßt, deren Inhalt das Jüngste Gericht ist. Im mittleren Bogenfeld thront Christus zwischen Aposteln und Heiligen, im linken ist die Auferstehung der Seligen, im rechten die Verdammnis dargestellt. Am Mittelpfosten der Mitteltür steht der hl. Jakob von Compostela selbst. Andere Heilige schmücken die Gewände. Die strahlenförmig angeordneten Heiligen der Hauptarchivolte sind die 24 Ältesten der Apokalypse. In der romanischen Grundempfindung dieser großartigen Bildwerke regt sich doch schon ein Stück realistischen Neulebens.

Merkwürdig ist in einem Wandvorbau der Magdalenenkirche zu Zamora das Tempelherrengrabmal mit dem Engel, der die Seele des unten ruhenden Entschlafenen entführt. Prächtig aber ist in Ripoll (Katalonien) die Portalwand der Marienkirche mit den Heiligengestalten unter den Blendbogen und den Legendendarstellungen in den in vier Reihen übereinander angebrachten Reliefstreifen zu beiden Seiten des reichgegliederten Rundbogentores. Diese Reliefs gehören zu den gediegensten Schöpfungen der romanischen Kunst Spaniens (Abb. 193).

Häufiger als in die spanische Kirchenplastik mischen sich in die spanische Kleinbildnerei dieser Zeit, in der die Werke der Goldschmiedekunst hervorragen, maurische Einflüsse und maurische Motive. Lehrreich durch seine um Hufeisenbogen spielenden, in Filigran gearbeiteten Wellen-, Ketten- und S-Verzierungen ist z. B. der große Kelch der Abteikirche San Domingo de Silos bei Burgos, der dem dritten Viertel des 11. Jahrhunderts entstammt.

Auf dem Gebiete der Malerei kommen auch in Spanien zunächst die hier und da erhaltenen Reste romanischer kirchlicher Wandgemälde in Betracht, die neuerdings aufgedeckt worden sind. Zu den besten gehören die Apostelfiguren in der Nische der kleinen maurischen Kirche Cristo de la Luz zu Toledo; die umfangreichsten und wichtigsten aber sind die zwischen 1180 und 1240 entstandenen Gewölbemalereien der zum „Panteon Real" gestalteten Kapelle von San Isidoro zu León. Vorgänge aus den Evangelien und der Apostelgeschichte, Tierkreis- und Monatsbilder sind hier, dunkel umrissen, leicht mit Farben ausgefüllt, in dem raumlosen Stile der Zeit dargestellt.

In der viereckigen Apsis der vorromanischen einschiffigen Kirche zu San Baudelio (Provinz Soria) sind die Oberwände mit kirchlichen Darstellungen, die Unterwände mit Jagdbildern geschmückt, deren sarazenischer Ursprung durch das kufische Inschriftenband belegt wird. Rein romanisch dagegen sind die Passionsgemälde aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in San Isidoro zu León und die von Aug. Mayer geschilderten alttestamentlichen Bogenzwickel- und neutestamentlichen Wandgemälde in der Johanniskloſterkirche zu Sijena in Aragón. Eine Sonderstellung in der Geschichte der Malerei aber beanspruchen die katalonischen Fresken und Tafelbilder dieser Zeit, die erst neuerdings von José Pijoan und von A. Muñoz zusammengestellt worden sind. Von den Kirchenfresken, die hierher gehören, sind die Apsisbilder in der Regel besser erhalten als die biblischen Wandbilder. Charakteristisch ist der Heiland der Apsis von San Climent, die Maria der Apsis von Santa Maria zu Tahull. Die Gestalten dieser um 1100 entstandenen Bilder pflegen lang und schlank, die Gewänder in tiefer Färbung auf

rotbraun und grün gestimmt zu sein. In den Tafelbildern, die teils als Altarvorsätze (Antependien), teils als Altaraufsätze (Retablos) erscheinen, heben die Figuren sich manchmal, mit kreidiger Paste modelliert, aus der Bildfläche hervor. Als „spanische Reliefgemälde" hat Aug. Mayer sie bezeichnet. Ein lehrreiches Beispiel dieser Art ist die Tafel des Museums von Barcelona, deren Mittelfeld den bartlosen segnenden Christus, deren acht Rahmenfelder stehende Heiligengestalten von trocken byzantinischer Zeichnung, aber von satter braunrotgrüner Färbung zeigen. Nächst dem Museum von Barcelona enthalten die Museen von Vich und von Lérida die besten Bilder dieser Art.

Auch an spanischen Bilderhandschriften des romanischen Zeitalters fehlt es nicht. Maurische Ziermotive wagen sich auch hier in die christliche Kunst. Besonders der Hufeisenbogen ist beliebt. Die Figuren sind noch unbeholfen gezeichnet; ihre Hände und Füße stehen noch in keinem Verhältnis zueinander. In der Farbengabe ist das Blau meist durch Violett oder Purpur ersetzt, neben dem Gelb als Lieblingsfarbe erscheint. Der Grund ist anfangs weiß, später farbig, nicht selten gelb statt golden, manchmal auch gestreift. In den Psalmen Davids der Bibliothek der Geschichtsakademie zu Madrid deutet schon das Bild eines Reitergefechts zwischen Mauren auf die spanische Heimat der Handschrift. Als spanische Besonderheit, die auf Frankreich zurückwirkte, sind die Offenbarungshandschriften anzusehen. Die 1109 geschriebene Erläuterung des Beatus Presbyter zur Offenbarung Johannis im British Museum (Add. 11695) zeichnet sich durch ihren Reichtum an Bildern aus, deren naive Erzählungsweise durch die formlosen Gestalten und mit Spiralfalten durchzogenen Gewänder nicht eben gehoben wird. Einen ähnlichen, eckig harten, fast kalligraphischen Stil zeigt die früher irrtümlich dem 10. Jahrhundert zugeschriebene, doch wohl um 1050 entstandene Offenbarung in der Madrider Geschichtsakademie. Etwas reifer erschienen dem Verfasser die Bilder des Offenbarungskommentars der Biblioteca nacional. Neben dem eigenartig tiefen Rot, Braun und Grün leuchtet auch hier überall ein helles Zitronengelb hervor. Vom Goldgrund aber heben sich bereits die schwarzumrissenen Bilder der Bibel von 1240 in der Bibliothek der Geschichtsakademie ab, die in ihrer Formensprache noch deutlich den aus der Spätzeit der Antike hervorgewachsenen romanischen Stil zeigen.

4. Die englische Kunst des hohen Mittelalters (um 1050 bis 1250).

A. Die Baukunst.

Die Schlacht bei Hastings (1066) entschied mit dem Schicksal des englischen Königreichs auch das Schicksal der englischen Kunst. Mit den normannischen Kriegern überschwemmten normannische Priester den altangelsächsischen Boden; und an Stelle der angelsächsischen Kirchenbauten, in denen (S. 114) die Steinkunst und die Holzkunst noch miteinander rangen, erhoben sich plötzlich im ganzen Lande steinerne Prachtkirchen normannisch-romanischen Stils, die jedoch bald gewisse, durch angelsächsische Überlieferungen bedingte Sonderzüge annahmen und weiterbildeten. Die Engländer selbst haben ihre Baugeschichte in viele Abschnitte zerlegt; Sharpe zählt ihrer sieben bis zum Jahr 1550, doch werden ihre Entwickelungsphasen sich auch unserer einfacheren Einteilung zwanglos fügen.

Einen besonderen Reiz erhalten die Kathedralen Englands, die seit Brittons großem Werk wiederholt behandelt worden sind, wie der Dom von Pisa, durch ihre freie Lage, in der sie mit besonderen Mauern umfriedet zu sein pflegen. Eigentümlich ist die mächtige Länge ihres Chors, der jenseits des fast in die Mitte gerückten, weit vorspringenden Querhauses als

Fortsetzung des selbst schon ungewöhnlich langgestreckten dreischiffigen Langhauses erscheint. Charakteristisch aber sind die gerade abgeschnittenen Chorschlüsse, die freilich erst unter der Herrschaft des gotischen Stils typisch für die englische Kirchenbaukunst werden. Im inneren Aufbau sind die großen romanischen Gotteshäuser Englands normannische Rundbogenkirchen mit Emporen und Triforien, mit reichgegliederten Pfeilern oder stämmigen, pfeilerartigen Rundsäulen und mit flachen, oft stimmungsvoll bemalten und vergoldeten Balkendecken, die hier, von wenigen Ausnahmen (S. 257) abgesehen, die Alleinherrschaft behaupten. Der großen Längenentfaltung der Kirchen dieses Stils entsprechend, wird in ihrem Inneren die wagerechte Richtung durch Simse und Trennungsbänder betont, die verkröpft über die aufsteigenden Dienste hinweglaufen. Die Kirchen mit dicken, stämmigen, säulenartigen Rundpfeilern gehen ihrem Aufbau nach, wie auch Dehio annimmt, vielleicht eher auf altsächsische als auf normannische Vorbilder zurück.

Die Türme werden in England selten zu geschlossenen Gruppen vereinigt. Am häufigsten beherrscht der über der Vierung errichtete viereckige und meist auch vierschrötige Mittelturm, der in der Regel oben wagerecht abgeschnitten und mit Zinnen gekrönt ist, das ganze Gebäude. Häufig entsprechen dem Vierungseckturm aber auch zwei ähnliche Türme an der westlichen Eingangsseite, die dann als reich durchgebildete Schauseite behandelt wird; aber auch die Langseiten pflegen von außen durch ihre Gliederung mit Bogengalerien zu üppigen Schauseiten entwickelt zu sein. Der Gesamteindruck dieser Kirchen ist ernst und wuchtig, aber etwas eckig und von Erdenschwere belastet; und dem entsprechen auch die Einzelformen. Unter den Kapitellen herrscht im Gegensatz zur festländisch-normannischen Kunst das Würfelkapitell, das in England ganz besonderen, auf dem Festland seltenen Abwandlungen ausgesetzt ist. Beliebt ist z. B. das Pfeifen- und Faltenkapitell (Abb. 194), das aus einer Zerlegung der Seitenflächen der Würfel in zwei oder mehrere Halbkreisschilder besteht. Reich mit harten, strengen Verzierungen aber wurden Bogenfelder und Bogenprofile, Zwickel und Rundsäulen geschmückt. Rauten und Schuppen, Flechten und Spiralen, Zickzacke und nochmals Zickzacke sind die uralten Formen, die hier in einer von mannigfaltigen Überlieferungen zehrenden Zeit mit einer gewissen absichtlichen Sprödigkeit festgehalten werden. Pflanzliche Ziermotive sind selten.

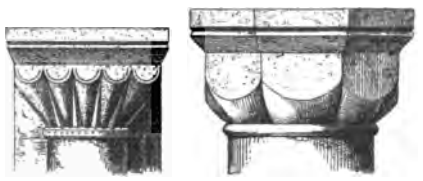


Abb. 194. Englisch-normannische Pfeifen- und Faltenkapitelle. Nach H. Ruprich-Robert, „L'architecture normande aux XIe et XIIe siècle".

Von der ursprünglichen Gestalt der Kathedrale von Canterbury (1070—89), deren stattlicher Westturm und deren breiträumige, flachbogige Krypta romanisch sind, sind im übrigen nur einzelne verbaute Überreste erhalten. Zu den ältesten erhaltenen romanischen Kirchen Englands gehört die Johanniskapelle im Turm zu London, deren Seitenschiffe, von stämmigen Rundpfeilern getragen, sich mit ihren Emporen um die Rundung des Chorhauptes herumziehen. Tonnengewölbt ist ihr Mittelschiff, kreuzgewölbt sind ihre Seitenschiffe. Ziemlich gleichalterig ist die Abteikirche von Saint Albans (1077—88), die, aus altrömischen Backsteinen errichtet, weiß getüncht und inwendig mit Fresken versehen, eine Stellung für sich einnahm. Von dem romanischen Gebäude ist jedoch nicht viel mehr als der 44 m hohe Turm übriggeblieben.

Die erhaltenen Hauptkirchen englisch-normannischen Stils sind die von vielgegliederten Pfeilern gestützten Kathedralen von Winchester (1079—93), von Norwich (seit 1096 im Bau), von Ely (1082—1174) und von Peterborough (1140—93). Das zwölfjochige Langhaus der schwerfälligen Kathedrale von Winchester wirkt wie ein langer Pfeilergang, ist aber,

abgesehen vom Querhaus und der Krypta, durch spätgotische Überarbeitung seines romanischen Aufbaues entkleidet. Das vierzehnjochige Langhaus der Kathedrale von Norwich (Abb. 195) trägt, mit Ausnahme seines später eingewölbten Mittelschiffes, das normannische System noch unverfälscht zur Schau. Zu den Seltenheiten in England gehört der Chorumgang mit ausstrahlenden Kapellen. Armstrong bezeichnet diese Kirche als das vollendetste Denkmal normannischer Architektur auf englischem Boden. Die berühmte Kathedrale von Ely, deren dreischiffiges Langhaus, wie das der Kathedrale von Winchester, von einem dreischiffigen Querhaus gekreuzt wird, hat die romanisch-normannischen Formen ihres schlanken, edlen Aufbaues nur in ihren Querschiffen voll bewahrt. Auch ihre ursprüngliche Fassade (Abb. 196), aus deren Rundbogengalerien sich mächtige, burgartige Türme entwickelten, ist einem späteren Umbau gewichen. Weitaus den reinsten normannischen Eindruck macht noch heute die Kathedrale von Peterborough. Hier hat das Langhaus sein ursprüngliches, dem von Ely ähnliches System des Aufbaues, hat das Mittelschiff seine alte Holzdecke bewahrt. Herb und ursprünglich wirkt der Gesamteindruck des Inneren (Abb. 197). Die bereits spitzbogige Fassade aber redet mit ihren drei gewaltigen, zur ganzen Höhe des Schiffes emporreichenden Eingangsbogen, die in eine prächtig hohe Vorhalle führen, eine eindringliche neue Sprache für sich.

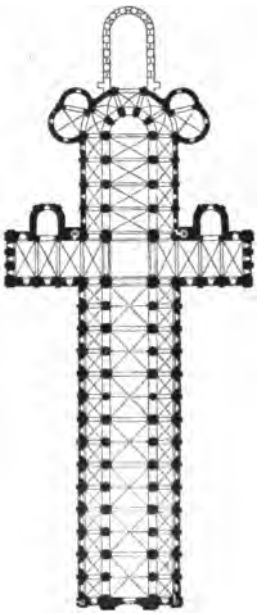


Abb. 195. Grundriß der Kathedrale von Norwich. Nach H. Ruprich-Robert a. a. O.

Im Übergang zu den Rundpfeilerkirchen steht die im rein normannischen Stil hergestellte Abteikirche zu Waltham mit ihrem schwerfälligen, aber malerischen Stützenwechsel, ihren Faltenkapitellen und Zickzackbogen. Die eigentlichen Rundpfeilerkirchen pflegen kleinere Maße zu zeigen als die großen Pfeilerkathedralen. Die flachen Decken wirken hier aber organischer als dort, weil hier nicht, wie dort, Halbsäulen und Dienste, die an den Pfeilern und Wänden emporsteigen, vergeblich auf Gewölbe hinweisen. Hervorgehoben sei hier die Bartholomäuskirche in London, der sich ähnliche Gebäude in Gloucester, Colchester, Kirkwall und Carlisle sowie die malerischen Ruinen von Kelso und Jedburgh in Schottland anschließen.

Allen diesen englisch-romanischen Bauten, die ursprünglich flach gedeckt waren, steht dann als gewölbte normannische Basilika die großartige Kathedrale von Durham gegenüber, die, zwischen 1093 und 1128 errichtet, ihrem ganzen System nach auf ursprünglich beabsichtigte Einwölbung hinweist, wenn auch die erhaltenen spitzbogigen Kreuzrippengewölbe erst 1233 ausgeführt worden sind. Den Versuch Bilsons, diese Kreuzrippen durch Zurückdatierung auf 1100 zu den ältesten Nordeuropas zu machen, hat Lasteyrie widerlegt. Im System wechseln reichgegliederte Bündelpfeiler mit dicken, kurzen Rundsäulen, an deren von Spiralfurchen umwundenen Stämmen die normannische Zierkunst alle ihre herben Reize entfaltet.

Den Spitzbogen scheinen auch nach England zuerst die Zisterzienser gebracht zu haben. Während aber die Zisterzienserkirchen auf dem Festland gerade durch ihre Gewölbekonstruktion den Übergang zur Gotik bilden, behalten sie in England auch da, wo die Arkaden spitzbogig sind, noch ihre flachen Holzdecken. Dabei sind die Seitenschiffe, z. B. in der Ruine von Fountains-Abbey, deren Rundpfeilerkirche noch Rundbogenfenster zeigt, mit quergestellten Tonnen, in Kirkstall, dessen Kirche ebenfalls rundbogige Fenster hat, mit Kreuzrippengewölben bedeckt, die

Englands, gar erst im 14. Jahrhundert. Aber die neueren Teile sind im Geiste der älteren weitergebaut. Der ganze Bau wirkt einheitlich empfunden. Das dreischiffige Langhaus wird von zwei Querschiffen gekreuzt. Der Chor ist gerade abgeschnitten wie die auf quadratischem Grundriß aus ihm hervorspringende Schlußkapelle, die hier, wie überall in England, als Lady Chapel (Frauenkapelle) bezeichnet wird. Die schmalen Spitzbogenfenster, die in England lanzettförmig genannt werden, sind gruppenweise angeordnet: an den Seitenschiffen zu zweien, an den Oberwänden zu dreien. Die Pfeiler der ältesten östlichen Teile zeigen die in England häufige Besonderheit, daß ihr runder Kern von vier freistehenden, dünnen, schlanken Rundsäulen als Diensten begleitet wird; ja in der Lady Chapel sind einige dieser an neuere Eisenkonstruktion mahnenden dünnen Säulen frei in die Mitte gerückt. Die flach-kelchförmigen Kapitelle sind mit Pflanzenstengeln bedeckt, von denen stilisiertes, aber nicht akanthusartiges Laubwerk lose herabhängt. Deckplatte und Fußplatte sind kreisrund. An Stelle des Zickzackornaments des normannischen Stiles tritt eine Reihung eigenartiger, vorspringender Vierblätter, die, da sie Zähnen gleichen, als Zahnornament oder Hundezähne (dog-teeth) bezeichnet werden. Maßwerk ist in den Fenstern selbst auch hier noch gar nicht oder höchstens einmal in bescheidenen Anfängen vorhanden, wie auch Strebebogen an den äußeren Langseiten erst im Begriff sind, sich zu entwickeln. Angesichts der Kathedrale von Salisbury schrieb der Verfasser dieses Buches 1879: „Gerade von außen zeigt dieser Musterbau der unter dem Namen Early English bekannten Frühgotik sich in der edelsten Klarheit und Schönheit. Im Aufbau aber wie in der Gesamtanlage ist die Kirche eher romanisch als gotisch nach unseren Begriffen. Jedenfalls teilt das Early English noch manche Eigenschaften mit dem deutschen Übergangsstil; aber es ist ein Stil, der auf eigenen Füßen steht; ein Spitzbogenstil, dem es weniger auf die Einheitlichkeit der Konstruktion als auf die dekorative Verwertung des Spitzbogens ankommt."

B. Die englische Bildnerei und Malerei von 1050 bis 1250.

Von den darstellenden Künsten entfaltete die Bildnerei sich nach der normannischen Eroberung in der britischen Inselluft nicht so rasch zu eigener Blüte wie die Baukunst. Hatte schon die Kunst der französischen Normandie sich an der Fassadenbildhauerei Frankreichs kaum beteiligt, so machte die normannische Baukunst Englands keine Versuche, es ihrer Mutter zuvorzutun. Was sich an einzelnen Torbauten, wie am Südportal zu Ely und am Westportal zu Rochester, an romanischem Bildwerk bietet, ist dürftig und unausgeglichen. Reicher ist das Südportal der unvollendeten Abteikirche zu Malmesbury mit biblischen Reliefs, Tierkreis- und Monatsbildern in formlosem Stil geschmückt. Enlart glaubt sie an die provenzalischen Bildwerke von Moissac (S. 225) anknüpfen zu können. Aus einheimischen Überlieferungen aber scheinen die alt- und neutestamentlichen Darstellungen des Relieffrieses an der Westseite der Kathedrale zu Lincoln zu stammen (1075), die als Vorläufer der Bildwerke der von Cockerill 1851 veröffentlichten, seit jener Zeit aber weiter verwitterten, breitgelagerten Westfassade der Kathedrale von Wells gelten können. Diese ist in senkrechter wie in wagerechter Richtung mit schlichten, spitzbogigen Baldachinreihen geschmückt und entfaltet in den unter den Baldachinen stehenden Einzelstandbildern, im Jüngsten Gericht des Mittelgiebels und in einer Reihe biblischer Reliefs einen vollen, wenn auch etwas zusammenhanglosen Bildschmuck, dessen altertümliche Formensprache noch romanisch, wenn auch ziemlich unbeholfen erscheint. Da er nicht viel vor 1250 entstanden sein kann, führt er uns aber auch an das äußerste Ende dieses Zeitraumes herab.

Auch den englischen Tauf- und Grabsteinen fehlt es schon im 12. Jahrhundert nicht

ganz an bildnerischem Schmucke. Zu den frühesten englischen Grabmalfiguren, über die immer noch Stothards altes Werk genügende Auskunft gibt, neuerdings aber Enlart Gutes gesagt hat, gehören das des Bischofs Roger (gest. 1139), das in bläulichem belgischen Marmor ausgeführt ist, und das schwächere des Bischofs Jocelyn (gest. 1184), das schon im einheimischen Marmor von Purbeck gearbeitet ist, beide in der Kathedrale zu Salisbury. In flachem Relief gehalten, erscheinen sie ungeschlacht und leblos; und ihre leeren Köpfe zeigen noch keine Bildnisähnlichkeit. Nach dem Regierungsantritte des kunstfreundlichen Königs Heinrichs III. (1216) änderte sich dies plötzlich. Gleich sein Vorgänger, König Johann, ist auf seinem Grabmal in der Kathedrale von Worcester freier und lebendiger dargestellt, als es bis dahin in England üblich war. Wie er zuerst mit offenen Augen gebildet ist, so beginnt nunmehr auch die englische Kunst die Augen aufzuschlagen. Eigentümlich ist gerade das bewegte Leben, das hier in den liegenden Grabgestalten pulsiert. Charakteristisch sind die Liegebilder der englischen Ritter dieser Zeit, die mit übereinandergeschlagenen Beinen — einem nur in England vorkommenden Motiv — im Kettenpanzer und in losem, noch ziemlich langem Waffenrock dargestellt zu sein pflegen. Frei von aller kirchlichen Schablone, gehen sie schon seit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, ohne wirkliche Bildnisähnlichkeit zu erreichen, auf eine gewisse frische Lebenswahrheit der Gesamterscheinung aus. Das älteste und vielleicht das frischeste dieser Kriegerbilder in der Tempelkirche zu London ist um 1200 entstanden. Charakteristisch auch in bezug auf die Beinkreuzung ist das Denkmal des Robert de Ros (gest. 1227) in derselben Kirche, während William Longespee (gest. 1238) auf seinem Grabmal in der Kathedrale von Salisbury nicht mit gekreuzten Beinen wiedergegeben ist.

In der englischen Kleinbildnerei steht die Goldschmiedekunst obenan. Von den angelsächsischen Schätzen, die die normannischen Eroberer einschmolzen, wissen wir nur von Hörensagen. Aber auch von Arbeiten des ersten Jahrhunderts nach der normannischen Eroberung hat sich nur wenig erhalten. Genannt sei der vergoldete Bronzekandelaber des South Kensington-Museums, den nach seiner Inschrift Abt Peter von Gloucester (1104—15) gestiftet hatte. Durch die Schlingen des ziselierten Bandwerks, das ihn umspinnt, winden sich Menschen, die von Ungeheuern verfolgt werden. Es ist jedenfalls ein Stück altirisch-angelsächsischer Überlieferung, die hier in romanisierter Formensprache weiterlebt.

Von der englischen Malerei dieses Zeitraumes läßt sich ebenfalls nur wenig berichten. Reste alter Fresken sind z. B. in der Abteikirche von Saint Albans aufgedeckt worden. Selbst die monumentale Glasmalerei ist in dieser Zeit nur spärlich vertreten. Die schönen farbigen Fenster in den Seitenschiffen des Chors (1180) der Kathedrale von Canterbury gehören der Schule von Saint-Denis an. Handschriften aber wurden auch in England nach wie vor mit Bildern versehen; die eigenartige angelsächsische Miniaturmalerei (S. 119—120) erlosch jedoch mit der normannischen Eroberung; und es dauerte eine Zeitlang, bis die englischen Mönche sich mit der Formensprache des Festlandes vertraut machten, in der sie, sich selbst wiederfindend, es dann doch bald zu eigenartig tüchtigen Schöpfungen brachten. Eigentümlich blieb ihnen eine gewisse satte Farbenpracht; und ihre Aufrichtigkeit verrät sich in der Unbefangenheit, mit der sie jetzt bereits englische Männer- und Frauentypen verwerten. Im Übergang stehen das Segensformelbuch des Erzbischofs Robert und das Meßbuch Robert Champarts in der Bibliothek von Rouen. Charakteristisch für die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts ist die Bilderbibel des British Museum (Cotton, C. IV) mit kräftigen, wenn auch vielfach verzerrten

Federzeichnungen auf blauem Grunde. Die arabeskenhaft gestalteten Phantasiebäume zeigen hier den denkbar weitesten Abstand von der Natur. Bekannt sind unter den jüngeren Werken z. B. eine Abschrift des Jesaiaskommentars des hl. Hieronymus in der Bodleyschen Bibliothek zu Oxford und eine zweibändige Bibel der Nationalbibliothek zu Paris. Besonders hervorgehoben werden aber müssen zwei dreibändige Prachtbibeln vom Ende des 12. oder dem Anfang des 13. Jahrhunderts, deren Bilderreichtum sich hauptsächlich in ihren Anfangsbuchstaben entfaltet. Die eine dieser Bibeln gehört der Bibliothek Sainte-Geneviève zu Paris. Ihre biblischen Geschichten sind in derben Gestalten, deren Haltung sich oft nur widerwillig den Rundungen der Buchstaben fügt, ohne besonderen Erfindungsreichtum wiedergegeben; doch wurden in den letzten beiden Bänden die Figuren oft übermäßig in die Länge gezogen; die Gründe sind bereits golden, von Rot umrissen. Die Vorliebe für ein helles Gelb, Grau und Seegrün verleiht den Darstellungen eine lichte Farbenstimmung, die auf dem Festlande in dieser Art nicht vorkommt. Die zweite, bessere dieser Bibeln liegt in der Kapitelbibliothek zu Winchester. In den beiden B der ersten Psalmenseite wird die Überwindung des Bösen versinnlicht: in dem einen durch den Kampf Davids mit dem Bären und dem Löwen, in dem anderen durch Christi Heilung des Besessenen. Die Formen sind wohl verstanden, unter den satten Farben leuchtet ein tiefes Blau hervor. Einen besonderen Zweig der normannisch-englischen Schule des 12. Jahrhunderts aber bilden die Psalterillustrationen. In Winchester ist noch der Psalter des British Museum (Arundel 60) von 1060 entstanden, in dem tüchtige Deckfarbenbilder neben Umrißzeichnungen vorkommen. Künstlerisch niedriger aber steht der zwischen 1114 und 1146 im Kloster Saint Albans bei London geschriebene, von Goldschmidt bearbeitete „Albanipsalter" im Schatz der Godehardskirche zu Hildesheim. Gerade hier zeigen die kolorierten Federzeichnungen wie die Deckfarbenbilder in ihrer schematischen, aus Bequemlichkeit oft zum Profil zurückkehrenden Zeichnung den Abfall von der angelsächsischen Tüchtigkeit der vorigen Periode. Inhaltlich lehrreich sind besonders die Tier- und Menschenkampfbilder in den Anfangsbuchstaben (Abb. 198), weil sie in ihrem Anschluß an den Wortlaut von Psalmenstellen beweisen, daß auch die ähnlichen bildnerischen Darstellungen, die an Kirchenportalen und Säulenkapitellen der Zeit so häufig vorkommen, im Sinne des Psalmisten auf geistige Kämpfe gedeutet werden müssen. Jüngere Bücher desselben Klosters zeugen dann von zunehmendem Leben. Erst dem Ende des 12. Jahrhunderts gehört der sogenannte Psalter des hl. Ludwig in der Leidener Bibliothek an, dessen zahlreiche Bibelbilder aus einem dichten Gedränge hagerer, kurzleibiger, langgliederiger Gestalten angelsächsischen Charakters bestehen. Erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts aber erlangte dieser Stil getönter Federzeichnungen unter den Händen des englischen Mönches Matthias von Paris seine schönste Entfaltung. Genannt seien seine „Geschichte des Königs Offa", sein „Leben der Äbte" und seine „Geschichte der Angeln" im British Museum. Gerühmt wird besonders die leicht getönte Federzeichnung einer Madonna in dem zuletzt genannten Buche, in dem dieser Stil alle seine Reize enthüllt. Doch bilden die Bücher dieser Art nur eine besondere Richtung, neben der auch in England die Deckfarbenmalerei auf Goldgrund allmählich den Sieg davontrug; und wir werden sehen, daß die englische Handschriftenmalerei dann eine Zeitlang eine führende Rolle spielt.

Abb. 198. Anfangsbuchstabe aus dem Albanipsalter zu Hildesheim. Nach A. Goldschmidt, „Der Albani-Psalter".

IV. Die Kunst des hohen Mittelalters in Deutschland und einigen Nachbarländern (um 1050 bis 1250).

1. Die sächsische und westfälische Kunst.

A. Einleitung. — Die Baukunst.

Die deutsche Kunst des hohen Mittelalters hebt sich von dem farbenreichen Hintergrunde gewaltiger staatlicher und geistiger Kämpfe ab. Der Zeitraum von 1050 bis 1250 begann unter Heinrich III., der Päpste ernannte und absetzte, mit der höchsten Machtentfaltung des deutschen Kaisertums, das freilich bald darauf den Gang nach Canossa antreten mußte; er umfaßte die ganze gestaltenreiche, sagenumwobene Hohenstaufenherrlichkeit, die sich freilich in den Kriegszügen der Kaiser nach dem fernen Osten, nach dem schönen Süden und innerhalb der Reichsgrenzen langsam, aber sicher verblutete; und er endete noch glanzumwoben mit dem Tode des großen, für alle Künste begeisterten Kaisers Friedrich II., um bald darauf „der kaiserlosen, der schrecklichen Zeit" Platz zu machen.

In ruhiger Größe hebt die deutsche Kunst des hohen Mittelalters sich von diesem blut- und eisenfarbenen, aber von Silberblüten und Goldfäden durchwobenen Hintergrunde ab; mannigfaltig sind die Einflüsse, die sie verarbeitet; aber ihr internationales Gepräge läßt doch niemals einen Zweifel an ihrer nationalen Gestaltungskraft aufkommen.

Hatte die deutsche Bildung in der ottonischen Zeit, wenn auch in lateinischem Gewande, noch kräftig auf eigenen Füßen gestanden, so gab sie sich allerdings nach der Mitte des 11. Jahrhunderts auf manchen Gebieten den Reizen ihrer geistvollen westlichen Schwester gefangen. Schon die Vermählung Heinrichs III. mit Agnes von Poitou brachte französische Bildung ins Reich. Dann eroberten die Kluniazenser und später die Zisterzienser das religiöse Leben Deutschlands; und selbst die herrliche deutsche Dichtung dieses Zeitalters entfaltete sich am Lichte der französischen Poesie. „In den Tälern der Provence", singt Uhland, „ist der Minnesang entsprossen." Aber gerade die deutsche Dichtkunst dieses Zeitraumes offenbart bei näherer Betrachtung doch die selbsttätige künstlerische Kraft Deutschlands. Zeigen doch schon so kerndeutsche Schöpfungen wie das Nibelungenlied und Gudrun, so volldeutsche Gesänge wie die Walters von der Vogelweide, um nur diese zu nennen, daß die deutsche Kunst des Mittelalters, so gern sie bei den Romanen in die Schule ging, weit entfernt davon war, ihr eigenes Antlitz zu verhüllen. Die „romanische" Kunst Deutschlands ist schließlich doch deutsche Kunst mit allen Fasern ihres Herzens.

Auch in der deutschen Baukunst dieses Zeitraumes, der wir uns im Anschluß an ältere und jüngere Forscher, wie Dohme, Dehio, Hasak, Borrmann, Pinder, Mettler, Schmarsow, Humann, Schäfer und Kutschmann, zuwenden, tritt dies deutlich genug hervor. Die großen Überlieferungen der ottonischen Zeit, in der wir die romanische Kunst Deutschlands schon als deutsche Kunst werden sahen, wirkten noch nahezu ein Jahrhundert nach. Die erhaltenen romanischen Kirchen Deutschlands, die in ihrer gegenwärtigen Gestalt fast alle erst jetzt entstanden, zeigen in höchster und folgerichtigster Ausbildung alle jene Eigenschaften, die wir als romanisch schlechthin zu bezeichnen pflegen. Mögen manche ihrer Hauptzüge im fernsten christlichen Osten (S. 32 und 34) vorgebildet, manche ihrer Einzelzüge, namentlich ihrer bildnerischen Zutaten, dem stammverwandten lombardischen Süden (S. 106 und 204) entlehnt worden sein, ihrer Sondererscheinung nach sind und bleiben sie deutsche Schöpfungen vom Grundstein bis zur

Turmspitze. Erst im Laufe des 12. Jahrhunderts, in dem sich in Frankreich, wie wir (S. 236) gesehen haben, der gotische Stil allmählich organisch entwickelte, nahm die romanische Baukunst Deutschlands einzeln jene Neuerungen auf, die, wie die Kreuzgewölberippen, der Spitzbogen und das Strebewerk, in Frankreich rasch zu einem neuen Ganzen zusammenwuchsen. Aber erst mit dem Anfang des nächsten Zeitraumes, erst gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts hielt das gotische System (S. 237) als solches seinen Einzug in Deutschland. Zwischen ihm und dem romanischen gab es also in der Tat einen „Übergangsstil" in Deutschland, der in höherem Grade als der französische noch romanisch empfunden ist; und daß dieser Übergangsstil, woran Dehio mit Recht erinnert, in Frankreich selbsttätig, aktiv, in Deutschland mehr empfangend, passiv ist, liegt in der Natur der Entwickelung. Der deutsche Übergangsstil hat die fremden Einzelbildungen aber so geschickt und geschmackvoll verwertet, daß er Werke von feinstem künstlerischen Reize hervorgebracht hat.

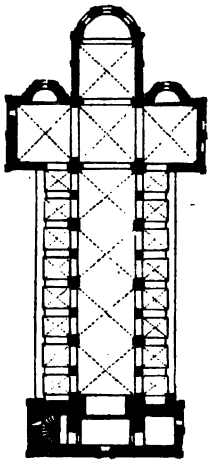


Abb. 199. Grundriß des Doms zu Braunschweig. Nach W. Hase, „Die mittelalterlichen Baudenkmäler Niedersachsens".

Der rundbogige romanische Baustil Deutschlands ist der folgerichtigste aller romanischen Landesstile; er hat in seinen fast immer dreischiffigen, meistens basilikalen Langbauten, nächst dem normannischen, die Erinnerung an die Antike am vollständigsten überwunden, die Verschmelzung der frühchristlichen Überlieferung mit nordisch-mittelalterlichem Stilgefühl zu einem neuen, organischen Ganzen am klarsten vollzogen. Vor allen Dingen hat er das quadratisch „gebundene System" des Grundrisses am sichersten erfaßt und am häufigsten benutzt. Maßgebend ist das Quadrat der Vierung. Ihm entspricht zunächst das Chorquadrat, an das sich die halbrunde Apsis lehnt, entsprechen sodann die beiden Querschiffquadrate zu seinen beiden Seiten, die manchmal ebenfalls noch mit Ostapsiden ausgestattet sind, entsprechen endlich die Mittelschiffquadrate (Abb. 199) des Langhauses; und da die Seitenschiffe die halbe Breite der Mittelschiffe haben, sind auch die Seiten ihrer Grundrißquadrate nur halb so lang wie die der Mittelschiffquadrate. Wurde dieses gebundene System, dem an den Ecken der großen Mittelquadrate oft kräftige Viereckpfeiler, an den Ecken der kleineren Seitenschiffquadrate oft leichtere Säulen als Träger der Scheidebogen entsprachen (Stützenwechsel), in Deutschland oft genug schon in den flachgedeckten Basiliken zur Geltung gebracht, so erscheint es im vollsten Sinne gebunden doch erst durch die Bedeckung der einzelnen Quadrate mit Kreuzgewölben, die dem reinen Rundbogen entspringen und daher die gleiche Kämpferhöhe, die gleiche Scheitelhöhe und die gleiche Spannweite voraussetzen (Abb. 165). Doppelchöre und doppelte Querschiffe bleiben in Deutschland auch in diesem Zeitraum noch beliebt. Unter den Chören, namentlich unter dem Ostchor, der ihretwegen um einige Stufen erhöht wird, ziehen sich nach wie vor als Heiligengruftkapellen die Krypten hin, die, auf kurzen, stämmigen Säulen ruhend, vielfach die frühesten gewölbten Räume der deutschen Kirchen sind. Mit den kuppelartigen, doch mit hölzernem Dachstuhl versehenen Vierungstürmen aber verbinden sich nicht selten östliche und westliche Treppentürme, die bald in der Entwickelung verkümmern, bald zu stattlichen, mit Pyramiden- oder Satteldächern versehenen Hochtürmen heranwachsen, zu einem ansehnlichen Gesamtbilde. Die vielfach üblichen westlichen Turmpaare, die, wie Mettler gezeigt hat, keineswegs erst über Cluny nach Deutschland

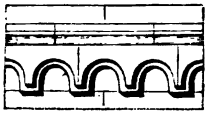


Abb. 200. Romanischer Bogenfries. Nach Zeichnung.

gelangt sind, verdrängen natürlich die Doppelchörigkeit, stehen aber auch ihrerseits der Entwickelung der Eingangsseite zur einheitlichen Schauseite oft genug im Wege.

Von den Schmuckformen des deutsch-romanischen Baustils haben wir die meisten schon in der lombardischen, viele schon in der ravennatischen, ja in der altsyrischen Kunst gefunden. Die Gliederung der Außenwände vollzieht sich in senkrechter Richtung durch vorspringende Mauerstreifen (Lisenen), die selten zu Strebepfeilern werden, und durch Blendbogen, die manchmal Fenstergruppen und Mauerteile zusammenfassen, in wagerechter Richtung aber durch Bogenfriese (Abb. 200) und durch rundbogige, auf kleinen Säulen ruhende Zwerggalerien, die sich unter den Simsen entlangziehen. Die Umrahmungen und Vorbauten der Eingangstüren werden in Deutschland noch während des ganzen 11. Jahrhunderts schlicht und einfach gehalten. Die schlichte Abschrägung der Gewände der meist rundbogigen Türen und Fenster nach außen und innen dient zunächst erhöhter Lichtzufuhr. Die reichere Durchbildung der abgeschrägten, rechtwinkelig abgetreppten Türgewände mit Säulen, Rundstäben und Hohlkehlen, denen die „Archivolten" der Bogenleibung folgen, wird erst im Laufe des 12. Jahrhunderts allmählich aus Burgund nach Deutschland verpflanzt.

Abb. 201. Deutsch-romanische Säule. Nach Zeichnung.

Fürs Innere kommt hauptsächlich der Schmuck der Säulen und der den Pfeilern und Wänden als Gurtträger vorgelegten langgereckten Halbsäulen in Betracht. Die Schäfte der in der Regel aus einem Stein gehauenen deutsch-romanischen Rundsäulen pflegen sich nach antiker Art oben zu verjüngen, aber erst in der Übergangszeit mit Mittelringen zu schmücken. Ihr Fußstück bleibt die alte attische Basis, die aus einer Hohlkehle zwischen zwei Wulsten besteht (Abb. 201). Anfangs hoch und steil, gewinnt sie in der Blütezeit des romanischen Stils fast klassische Verhältnisse zurück, um zuletzt, schmieg- und biegsam geworden, ihren eigenen Launen zu folgen. Die Lücke zwischen der viereckigen Fußplatte und dem unteren Pfühl der Basis aber wird durch eine Knolle ausgefüllt, die manchmal die Gestalt eines Tieres oder eines Tierkopfes annimmt, später aber vorzugsweise als Kappe oder als zierlich geschmeidiges Blatt (Eckblatt, Abb. 202) gestaltet wird. Die ältesten romanischen Basen mit Eckblättern haben sich in der Lombardei erhalten. Als Kopfstück wird in Deutschland das korinthisierende und akanthisierende Kapitell der karolingischen Zeit immer seltener. „Um 1050", also gerade um die Zeit, mit der wir hier beginnen, sagt Dehio, „erloschen in Deutschland die antikisierenden Reminiszenzen allenthalben." Vereinzelte Ausnahmen bestätigen die Regel. Das mittelalterliche Blätterkelchkapitell, das besonders in der Gestalt des sogenannten Knospenkapitells (Abb. 206) beliebt wird, gehört in Deutschland erst zu den Lehnformen, die der Übergangsstil aus Frankreich holt. Auf der Höhe des romanischen Zeitalters beherrscht das Würfelkapitell die deutsche Baukunst. Wenn es sich möglicherweise auch noch früher in der Lombardei als in Deutschland nachweisen läßt, wo wir es immerhin schon in der Michaeliskirche Bernwards in Hildesheim fanden (S. 128), so hat es doch in keinem Lande ein so weitgehendes Bürgerrecht erworben wie in Deutschland. Würfelförmig nur in seiner oberen, halbkugelförmig in seiner unteren Hälfte, ist es vortrefflich geeignet, zwischen dem Viereck der Deckplatte und der Rundung des Säulenschaftes zu vermitteln (Abb. 203). Im

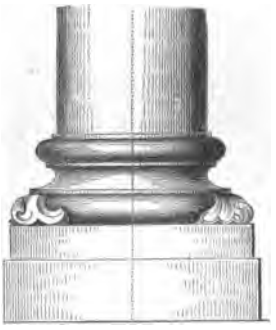


Abb. 202. Deutsch-romanische Eckblatt-Säulenbasis. Nach W. Lübke, „Geschichte der Architektur".

einzelnen zahlreicher Abwandelungen fähig, bietet es der plastischen oder malerischen Verzierungskunst annehmbare Flächen dar; und diese Verzierung erfolgt bald mit Elementen der altgeometrischen Ornamentik, bald mit altgermanischem oder altorientalischem Flechtwerk, bald mit figürlichem Bildwerk, das an dieser Stelle in Deutschland seltener ist als in Italien oder in Frankreich, bald mit stilisierten Pflanzenformen, die immer noch auf den antiken Formenschatz zurückgehen.

Welche Rolle endlich die farbige Bemalung in der romanischen Baukunst spielt, läßt sich auch gerade in Deutschland verfolgen. Daß die Decken und inneren Wandflächen von Haus aus in der Regel farbig gedacht waren, beweisen die auch in Deutschland erhaltenen romanischen Wand- und Deckenmalereien zur Genüge. Auch daß die Säulen mit ihren Fuß- und Kopfstücken, daß das plastische Bildwerk im Inneren der Kirchen, daß die Gurte und ihre Träger in Farben prangten, geht aus erhaltenen Spuren einstiger Bemalungen unwiderleglich hervor; aber wo farbige Steinarten angewandt werden, was so gut in Sankt Michaelis in Hildesheim wie in San Miniato in Florenz und im Dom zu Pisa der Fall ist, wird man doch schon Ausnahmen zugestehen müssen; und wahrscheinlich hat es weit mehr Ausnahmen dieser Art gegeben, als heute zugestanden wird. An den Außenwänden strahlten in der Regel wohl nur die Portale und ihre Bildwerke in farbigem Schmucke. Der Übergang von der farbigen zur farblosen Auffassung der Baukunst und Bildnerei hatte sich in der romanischen Zeit sicher noch nicht vollzogen, mag sich hier und da jedoch bereits vorbereitet haben. Für den künstlerischen Gesamteindruck der romanischen Musterdome Deutschlands wirken die reiche, aber ruhige Gliederung des Außenbaues und die nicht minder klar gegliederte, von Joch zu Joch rhythmisch bewegte Geschlossenheit des Innenbaues, einander entsprechend, zu glücklich vorbedachtem und durchempfundenem Gleichgewicht.

Abb. 203. Deutsch-romanisches Würfelkapitell. Nach Zeichnung. (Zu S. 265.)

Wir beginnen unseren Überblick über die romanische Baukunst Deutschlands im Anschluß an die Kunst des ottonischen Zeitalters in den altsächsischen Ländern, einschließlich Westfalens, auf der einen, Thüringens und des jetzigen Königreichs Sachsen auf der anderen Seite.

Die flachgedeckte Basilika mit Doppelchören hat sich gerade in diesen Gegenden in Musterbeispielen erhalten, zu denen zunächst die Michaeliskirche zu Hildesheim gehört. Der Bau Bernwards (S. 126) wurde schon 1034 wieder eingeäschert. Die heutige Kirche wurde 1186 eingeweiht. Der Grundriß mit seinen zwei Querschiffen ist der alte geblieben, im wesentlichen wohl auch der Aufbau. Im „daktylischen" Stützenwechsel des Langhauses (Abb. 204) folgen auf einen Pfeiler immer zwei Säulen mit Eckblattbasen und reich umlaubten Würfelkapitellen. Die Querschiffe sind durch geräumige, malerisch angeordnete Emporen bereichert. Der langgestreckte Westchor hat außen einen nicht zur Kirche gezogenen Umgang, der an den Plan von Sankt Gallen (S. 123 und 124) erinnert. Der seit dem 12. Jahrhundert erbaute ebenso langgestreckte, feierlich dunkle Ostchor ist mit Nebenapsiden in der Verlängerung der Seitenschiffe ausgestattet. Der ganze, von sechs Türmen überragte Bau zeichnet sich durch den Reichtum seiner Innengliederung und den Adel seiner Verhältnisse aus. Die rot-weiße Steinschichtung, die in- wie auswendig an manchen Stellen hervortritt, verleiht ihm zugleich ein farbiges Leben, das nicht überall auf Bemalung, die es wieder zerstört haben würde, berechnet gewesen sein kann.

Weithin machte sich in den altsächsischen Ländern der Einfluß der Kirche des hl. Bernward geltend. Ihre Doppelchöre und ihre Art des Stützenwechsels finden sich gleich im Dom (1122—90) und in der Sankt Godehardskirche (1133—72) zu Hildesheim wieder, dessen

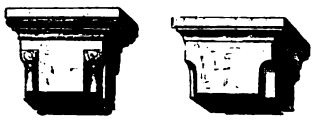
romanischen Bauten Zeller ein stattliches Werk gewidmet hat. Die doppelten Querschiffe und die Vieltürmigkeit der Michaeliskirche aber fanden gerade in den sächsischen Ländern keine Nachfolge. Nur die Westfassade pflegt hier mit einem oder mit zwei Türmen ausgestattet zu sein. Die schöne, dreifach getürmte Sankt Godehardskirche in Hildesheim zeigt übrigens als einzige romanische

Abb. 204. Das Innere der Michaeliskirche zu Hildesheim. Nach Photographie von J. Nöhring in Lübeck.

Kirche Deutschlands die französische Chorbildung mit halbrundem Säulenumgang und fünf Apsiden. Der Erbauer der Kirche, der Bischof Bernhard, hatte aber auch nachweislich eine Reise nach Frankreich unternommen. Eine kreuzförmige flachgedeckte Basilika, in deren Stützensystem ebenfalls jedesmal zwei Säulen auf einen Pfeiler folgen, ist auch die Stifts- oder Schloßkirche zu Quedlinburg (1070—1129), deren steilen Säulenbasen noch das Eckblatt fehlt, während ihre Würfelkapitelle mit trichterförmigen, kraus bebilderten Kopfstücken wechseln.

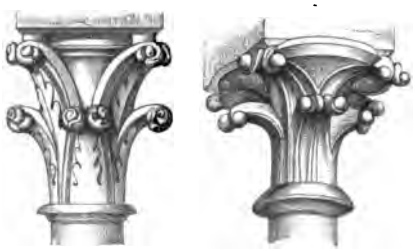
In der Liebfrauenklosterkirche zu Magdeburg, die durch ihre westlichen Rundtürme und ihren stimmungsvollen Kreuzgang ausgezeichnet ist, folgen gar drei Säulen auf einen Pfeiler.

Zahlreiche, doch meist kleinere Kirchen des sächsischen Gebietes sind auf den regelmäßigen einfachen Wechsel von Pfeilern und Säulen gegründet. Gernrode (S. 126) war vorangegangen, Hecklingen war um 1117—70 gefolgt. Hier zeigen die Säulen bereits Eckblattbasen, ist das Äußere schon mit Rundbogenfriesen und Lisenen geschmückt, treten im Osten die drei Halbrundnischen des Chors und der Ostseiten der Kreuzarme hervor. Reine Säulenbasiliken sind in Sachsen selten; und wo sie vorkommen, deuten sie auf Beziehungen des Bauherrn zu den schwäbischen Gegenden, in denen sie bevorzugt wurden. Köstlich in dieser Art ist das Münster zu Hamersleben mit seinen östlichen Türmen, seinen drei Ostapsiden an den drei gleichlangen Schiffen und seinen Säulen, die mit reichem, von der Lombardei abhängigem Bildwerk geschmückt sind. Zu den herrlichsten romanischen Kirchenbauten Deutschlands muß aber die noch als Ruine reizvolle Benediktinerkirche zu Paulinzella (1105—19) gehört haben, eine flachgedeckte Säulenbasilika, von deren fünf Ostapsiden zwei von den Kreuzarmen ausgehen, während ihre später (1163—95) hinzugefügte Pfeilervorhalle ihr einen reichen westlichen Abschluß verlieh. Auch an reinen Pfeilerbasiliken fehlt es in Altsachsen nicht; ja an der Gestaltung der Pfeiler dieser Kirchen läßt sich ein Stück der Entwickelungsgeschichte des romanischen Stils verfolgen. Einfach vierseitig gestaltet sind die Pfeiler z. B. im Dom zu Bremen (um 1050), in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt (1135—46) und in der schönen, ebenfalls 1135 gegründeten, reich mit lombardisch dreinschauendem Bildwerk geschmückten Kirche zu Königslutter, deren Chor und Querschiff mit ihren rundbogigen rippenlosen Kreuzgewölben schon im Übergang zu den gewölbten Basiliken stehen. Künstlerisch reicher durchgebildete Pfeiler mit „abgefasten" Ecken (wie schon in Gernrode, Abb. 205b) oder mit Eckſäulen (wie schon in Hecklingen, Abb. 205a) aber zeigen von den sächsischen Pfeilerbasiliken z. B. die wegen ihrer Bildwerke berühmte Schloßkirche zu Wechselburg (1174—84), die ursprünglich eine flache Holzdecke hatte, und die Zisterzienserkirche zu Bürgelin bei Jena (1133—99), deren malerische Ruine zu den schönsten Baureſten Deutschlands gehört.



a b

Abb. 205. Pfeilerkapitelle aus den Kirchen von Hecklingen (a) und Gernrode (b). Nach Zeichnung.



a b

Abb. 206. Kelchförmige Knospen- oder Knollenkapitelle vom Dom zu Bamberg (a) und von der Kirche zu Heiligenkreuz (b). Nach Dehio a. a. O.

Tonangebend war der Pfeilerbau in Westfalen, wo nur in einigen kleinen Kirchen schlanke Säulenpaare mit Pfeilern wechseln. Diese Vorliebe Westfalens für den Pfeilerbau aber hängt mit den Wölbungsversuchen zusammen, die hier (S. 127) früher angestellt wurden als in den östlicheren Teilen des alten Sachsenlandes. Bezeichnend für den Innenbau der romanischen Kirchen Westfalens ist übrigens ihr allmählicher Übergang zur Hallenform (drei gleich hohe Schiffe; S. 215), die hier schon seit der Errichtung jener kleinen Bartholomäuskapelle zu Paderborn (S. 127) heimisch war. Bezeichnend für ihren Außenbau aber sind ihre derben, von einem wenig gegliederten Turme überragten westlichen Eingangsseiten. Der Dom zu Paderborn wurde als Basilika mit doppeltem Chor und doppeltem Querschiff begonnen, aber noch in

der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts als Hallenkirche weitergeführt. Frühromanisch wirken vor allem der Westchor, der das Erdgeschoß eines massigen Viereckturmes bildet. Auch der Dom zu Minden ist romanisch nur in seinem kernfesten, breitschulterigen Westbau, dessen niedriger Turm aus dem Walmdach der fensterarmen Schauseite, als ein Stück von ihr, aufsteigt. Der Patroklusdom zu Soest ist eine ursprünglich flachgedeckte, doch schon im 12. Jahrhundert eingewölbte romanische Pfeilerbasilika, deren mächtiger, hochgegiebelter westlicher Viereckturm sich über dem Walmdach der rathausartig wirkenden westlichen Vorhalle erhebt. Von schlanken Rundtürmen begleitet aber steigt der trutzige Viereckturm der schönen Kirche von Freckenhorst gen Himmel.

Unter den gewölbten Pfeilerbasiliken gebundenen Grundrisses (S. 204 und 264) endlich ragt in Altsachsen vor allen der Braunschweiger Dom (1173—94) hervor, der, abgesehen von einigen späteren gotischen Zutaten, soweit er 1227 geweiht ist, den romanischen Stil in seiner Reinheit vertritt. Hier greift alles ineinander, rundet alles sich zu einem harmonisch in sich abgeschlossenen Ganzen ab. Die ungegliederte Westseite wird von zwei achtseitigen Türmen überragt. Das Innere aber ist auch durch die Erhaltung seiner reichen Bemalung lehrreich.

Die vollständige Einwölbung der Kirchen führte dann auch in den sächsischen Ländern bald den Übergangsstil herauf, dessen Bauten sich gerade hier schon dadurch als romanisch ihrer Grundlage nach erweisen, daß sie das gebundene System beibehalten. Aber die Chöre, an denen zuerst Strebepfeiler hervortreten, werden oft vieleckig, und im Aufbau tritt der Spitzbogen auf, während Portale und Fenster noch dem Rundbogen treu bleiben. Die Pfeilerhalbsäulen erheben sich, oft in der Mitte von Schaftringen umfaßt, noch von attischen Basen mit Eckblättern; aber das Würfelkapitell macht dem mit Blattwerk, Knospen, Knollen oder hörnerartigen Gebilden (Abb. 206a und b) geschmückten Kelchkapitell Platz.

Maßgebend ist hier zunächst der viertürmige Dom von Naumburg, der seinen berühmten Westchor in früh-, seinen Ostchor in hochgotischer Zeit erneuert hat. Französische Einflüsse sind hier unverkennbar. Die Osttürme sind noch romanisch, die Westtürme gehören der Übergangszeit an. Im spätromanischen, auf „gebundenem" Grundriß errichteten Mittelbau, der 1242 geweiht wurde, sind die spitzbogigen Kreuzgewölbe (Abb. 207) noch rippenlos, sind die Hauptpfeiler durch vier Halbsäulen und vier Ecksäulen gegliedert, sind die Kapitelle durch die Feinheit ihres Laubwerkes ausgezeichnet. Sächsische Hauptbauten des Übergangsstiles sind aber auch die Liebfrauenkirche zu Arnstadt, in der Schaftringe die Halb- und Ecksäulenvorlagen ihrer Pfeiler mit diesen verbinden, und der Dom zu Halberstadt, dessen Neubau von 1230 bis 1240, vielleicht durch Vermittelung des Magdeburger Domes, französische Erinnerungen verarbeitete. Die westliche Eingangshalle, die sich zwischen den beiden Türmen behaglich ausbreitet, läßt die Schule von Laon (S. 239) durchfühlen. Die gegiebelte Schauseite wird noch von Rundbogenfriesen umsäumt; Chor und Langhaus sind gotisch. Von größter Bedeutung aber für die Geschichte der Einführung des gotischen Stils in Deutschland ist die Entwickelung des Dombaues zu Magdeburg. Der alte ottonische Bau brannte 1207 vollständig nieder; 1209 wurde der Neubau begonnen, den Erzbischof Albrecht II. durch einen in Nordfrankreich geschulten Meister gleich im gotischen Stil anlegen ließ. „Der Dom von Magdeburg", sagt Dehio, „ist kein Übergangsbau"; der Gesamtentwurf ist gotisch, wenn auch im Raum- und Massengefühl ein niederdeutscher Grundzug nicht verdrängt werden konnte. Dem ersten Meister, auf den auch die Anlage des Umganges und Kapellenkranzes mit ihren von Hamann eingehend untersuchten noch romanischen Säulen- und Pfeilerkapitellen zurückgeht,

folgte gegen 1220 ein Baumeister, der in Frankreich besonders die Kathedrale von Laon (S. 239) studiert hatte, aber der gotischen Formensprache immer noch erst unvollkommen Herr war. Ihm gehörte das ehemalige Westportal an, dessen Bildwerke wir kennen lernen werden. Schon nach einigen Jahren aber wurde dieser „ungeschickte Gotiker" durch den reifen Gotiker ersetzt, der den Aufbau im wesentlichen in seiner jetzigen edlen Gestalt vollendete.

Die schönsten Übergangsbauten Westfalens besitzen Osnabrück und Münster. Der durch einen achteckigen Vierungsbau und zwei vierseitige Westtürme ausgezeichnete Dom zu

Abb. 207. Das Innere des Domes zu Naumburg. Nach Photographie von Carl König in Naumburg a. S. (Zu S. 269.)

Osnabrück (seit 1200), eine gewölbte Pfeilerbasilika, macht im Inneren mit den kräftigen, reichgegliederten Hauptpfeilern und den dünnen Nebenpfeilern seiner Spitzbogenarkaden den Eindruck ernster, herber Kraft. Von außen aber ist er mit romanischen Rundbogenfriesen gesäumt, ist der Obergaden zwischen seinen Rundbogenfenstern ganz mit Blendarkaden besetzt, die von zierlichen Säulchen getragen werden. Ähnlich wiederholt dieses Motiv sich an den Außenseiten des mächtigen doppelchörigen Domes zu Münster (seit 1225), der das gebundene System der romanischen Pfeilerbasilika zu edler Weiträumigkeit entwickelt. Den beiden Querschiffen entsprechen im Langhaus auch nur zwei große Mittelschiffjoche. Außer den breiten Spitzbogen, die die Hauptarkadenpfeiler tragen, herrscht noch der Rundbogen. Der Ostchor ist vieleckig geschlossen. Zwei Türme flankieren den gerade abgeschnittenen Westchor. Es ist der eigenartigste Bau Westfalens und einer der eigenartigsten Deutschlands.

In ihrer besonderen Weise nehmen auch in Deutschland, nehmen auch in den sächsischen Gegenden die Zisterzienser (S. 221) an der Übergangsbewegung teil. Sie brachten den

geraden Chorschluß, die Turmlosigkeit, die 1157 als Regel aufgestellt wurde, die schlichte, früh zum Spitzbogen greifende Einwölbung und die Kragsteine an den Wänden als Unterlagen der aufsteigenden Dienste. Die älteste Zisterzienserkirche in Deutschland war die zu Altenkamp bei Köln, die schon 1122 errichtet und, da das Turmverbot noch nicht erlassen war, noch mit Osttürmen geziert wurde. Charakteristisch genug aber traten die Zisterzienserkirchen bald auch im altsächsischen Gebiet auf. Die Klosterkirchen zu Marienthal bei Helmstädt, zu Marienfeld in Westfalen und zu Loccum im Hannöverschen sind Musterbauten dieses Stils, in denen sich auf romanischer Grundlage allmählich frühgotische Elemente durchsetzen. Die interessanteste Zisterzienserkirche der altsächsischen Gegenden steht jedoch zu Riddagshausen bei Braunschweig (seit 1225). Besonders eigenartig ist hier am gerade geschlossenen Chor der niedrigere Umgang mit noch niedrigerem langgestreckten Kranz vierseitiger Kapellen. Daß diese Übersetzung des altfranzösischen runden Chorumgangs mit ausstrahlenden Kapellen ins Viereckige besonders wohltuend wirke, läßt sich jedoch nicht behaupten.

Daß übrigens die reiche und mannigfaltige romanische Bauornamentik Sachsens vielfach von herangezogenen lombardischen Steinmetzen oder doch von deutschen Steinmetzen, die in der Lombardei gelernt hatten, ausgeführt worden, hat Goldschmidt im Anschluß an Untersuchungen P. J. Meyers, Eichwedes, Schäfers und Kutschmanns festgestellt. Schon die krausen, aus Ranken, Palmetten, Flechtwerk und Getier zusammengesetzten Kapitell- und Rahmenverzierungen der Schloßkirche zu Quedlinburg, der Liebfrauenkirche zu Magdeburg und der Klosterkirche zu Gröningen gehen offensichtlich auf Fensterumrahmungen und Kapitellverzierungen in Sant' Abbondio in Como und in Sant' Ambrogio in Mailand zurück; und ebenso offensichtlich knüpft die bildnerische Ausstattung der Säulen und Kapitelle der Stiftskirche zu Königslutter (S. 268) an Vorbilder in den Domen zu Verona und Ferrara an. Da diese Formen in Oberitalien durch die Vermischung antiker Elemente mit nordischen Kräften entstanden waren, „ist es nicht verwunderlich", sagt Goldschmidt, „daß die Deutschen der Heimat diesen aus ihrem Geiste geborenen Bildungen am zugänglichsten waren".

Auch an Resten weltlicher Baukunst, namentlich des Wohnbaues dieser Zeit, fehlt es in den sächsischen Gegenden so wenig wie in den übrigen deutschen Ländern. Essenwein und Alwin Schultz, Piper, Simon und Stiehl haben uns über sie unterrichtet. Die Formensprache, die sich an und mit dem Kirchenbau entwickelt hatte, wurde von Fürsten, Rittern und Bürgern auf ihre Paläste, Burgen und städtischen Rat- und Wohnhäuser übertragen, oft genug an diesen aber auch parallel entwickelt und selbständig weitergebildet. Überbleibsel eigentlich bürgerlicher Bauten der romanischen Zeit sind in den sächsischen Gegenden, in denen damals die Wohnhäuser vielfach noch aus Holz gezimmert wurden, selten; doch muß die stattliche Hofapotheke zu Saalfeld, die als Rathaus diente, als anmutiger, echt romanischer Steinbau dieser Zeit hervorgehoben werden. An Ruinen von Burgen und Schlössern der Ritter und Fürsten aber ist Altsachsen reich. Die Ritterburgen müssen wir im wesentlichen der Burgenkunde überlassen; die Kaiserpfalzen und Fürstenschlösser aber dürfen wir nicht übergehen. Allen voran an Alter und Würde steht die Kaiserpfalz zu Goslar. Von Heinrich II. gegründet, von Heinrich III. um 1046 erweitert, ist der erhaltene, im 19. Jahrhundert wiederhergestellte und neugeschmückte Bau doch erst nach dem Einsturz von 1132 entstanden. Das Erdgeschoß des Saalbaues enthält niedrige Räume mit spitzbogigen Tonnengewölben aus gotischer Zeit und kleine Viereckfenster unter Kleeblattbogen. Das Obergeschoß, von dem mächtige Freitreppen

zu einer Terrasse emporführen, ist ein flachgedeckter, der Länge nach durch sechs hölzerne Pfeiler zweischiffiger Saalbau, dessen Vorderseite von sieben dreiteiligen Rundbogenfenstern durchbrochen ist. Das mächtige zweistöckige Hauptfenster nimmt die Mitte ein; je drei dreiteilige Rundbogenfenster schließen sich zu beiden Seiten eng aneinander an. Die zweistöckige Burgkapelle ist nur in ihrer späteren Umgestaltung und Ausstattung erhalten. Reicher durchgebildet als die Kaiserpfalz zu Goslar ist der Palast Heinrichs des Löwen zu Braunschweig. An der Stelle der alten Burg Dankwarderode um 1166—72 erbaut, inzwischen vielfach beschädigt und entweiht, ist der massige und doch anmutige Saalbau im 19. Jahrhundert wiederhergestellt worden. Nicht nur die breitgedehnten Hauptsäle, deren Balkendecken im Erd- und im Obergeschoß durch eine mittlere Stützenreihe getragen werden, sondern auch die Kemenaten und der Verbindungsgang zwischen der Burg und dem südlich gegenübergelegenen Dom sind erneuert; die zweistöckige Burgkapelle läßt der Ruinenturm ahnen. Der Burgplatz zu Braunschweig, in dessen Mitte der gleichzeitige eherne Löwe steht, versetzt uns noch heute unmittelbar in die Blütezeit des deutsch-romanischen Stils zurück. Vor allen Dingen aber gehört die Wartburg bei Eisenach hierher: auf ragender Höhe von grüner Waldesfrische umgeben, der Wohnsitz der Landgrafen von Thüringen, ein Denkmal deutschen Kunst- und Natursinns. Ludwig der Springer hatte das Schloß 1067 gegründet, Ludwig III. hatte es ein Jahrhundert später erweitert. Im prächtig hergestellten heutigen Bau ist Altes und Neues vermengt. Der Hauptsaal liegt im dritten Stock. Der ganze Reichtum der Erfindung und die ganze Sauberkeit der Ausführung, die der sächsischen Steinmetzenschule dieser Zeit eigen, sprechen sich nicht nur in der Anlage aus, sondern auch in zahlreichen Einzelbildungen, wie in den teilweise zu förmlichen Galerien zusammengefaßten Fenstergruppen, den einzeln oder paarweise angeordneten, zum Teil mit phantastischen Tierkapitellen ausgestatteten Saal- und Fenstersäulen und den wohlgefügten Rundbogenfriesen, die unter den Simsen entlanglaufen. Von den zweigeschossigen Burgkapellen romanischer Zeit aber ist in den sächsischen Ländern die zu Freyburg an der Unstrut die reichste und schönste. Das Erdgeschoß ist noch rein romanisch. Das Obergeschoß zeigt den anmutigsten Übergangsstil; vier schlanke, frei vor einen Mittelpfeiler gestellte Säulen entsprechen ebensoviel Wandsäulen. Die Gurtbogen aber sind mit Zacken besetzt, in denen wir wirklich aus den Kreuzzügen mitgebrachte arabische Erinnerungen vermuten können. „Die Gewölberippen vereinigen sich", um mit Lotz zu reden, „zu einer herabhängenden Blume."

Im romanischen Wohnbau der altsächsischen Gegenden fehlt es im übrigen an kaum einem der Einzelmotive, die uns jetzt in ganz Deutschland im Kirchenbau wie im Wohnbau begegnen. Dem Rundbogen gesellt sich hier und da bereits ein Kleeblattbogen; die einfachen Säulen werden in Gängen und an Fenstern manchmal neben- oder (wie in der Wartburg) hintereinander gestellt verdoppelt. Das typische Würfelkapitell wird hier und da von dem Blattwerkkapitell abgelöst, das als romanische Neubildung auf der Grundlage des alten korinthischen Kapitells erscheint. Dem uralten Flechtwerk gesellt sich im Einzelschmuck immer noch die romanisch stilisierte mykenische Pflanzenranke (Bd. 1, S. 207), die wechselständig mit Halbpalmetten und Blättern besetzt wird. Selten ist gerade im sächsisch-romanischen Stile das Zickzackband, das doch zu jenen Motiven gehört, die jedes Volk und jede Zeit aus sich heraus wiederholen lernt. Wie die romanische Bauornamentik aber zum Teil in der Handschriftenornamentik vorgebildet worden, hat Humann gezeigt, wobei freilich fraglich bleibt, wie viel davon aus der älteren Bauornamentik in die Handschriften übergegangen war.

B. Die sächsische und westfälische Bildhauerei des romanischen Zeitalters.

Die Bildwerke, die in ottonischer Zeit unter dem Bischof Bernward in Hildesheim entstanden waren (S. 159—160), erscheinen im Lichte der Weltgeschichte der Kunst wie halb barbarische Spätherbsttriebe des griechisch-römischen Kunstlebens. Daß sie deutschem Boden entsprossen, macht dem Kunstsinn der deutschen Kirchenfürsten jener Zeit alle Ehre, zeitigte aber zunächst keine organische Weiterentwickelung. Auf diese verspätete Nachblüte der Antike folgte gerade in der Geschichte der deutschen Bildnerei unabwendlich der Winter, bis im 12. Jahrhundert die zuströmende byzantinische Kunst ihr Halt und Inhalt gab, im 13. Jahrhundert aber alsbald frische Frühlingskeime im eigenen Boden sich regten und gleichzeitig neue Lenzeslüfte von Frankreich herüberwehten.

Abb. 208. Christusrelief an der Westempore der Klosterkirche zu Gröningen bei Halberstadt. Nach A. Goldschmidt, „Die Stilentwickelung der romanischen Skulptur Sachsens" im „Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen". (Zu S. 274.)

Die deutsche Bildhauerei des 12. Jahrhunderts, die sich mit ihrer französischen Schwester nicht vergleichen kann, ist noch arm an monumentalen, mit Steinbauten verknüpften Meisterwerken; erst zu Anfang des 13. Jahrhunderts erwacht die deutsche Monumentalbildnerei. Dafür aber haben sich aus dem ganzen romanischen Zeitalter gerade in Deutschland Grabdenkmäler in Stein und Bronze, bildnerisch verzierte Kirchentüren in Holz und Erz, große Holzkruzifixe und Metallwerke der Kleinkunst in bedeutungsvollerer Auswahl erhalten als in Frankreich. Die Geschichte der mittelalterlichen Bildhauerei Deutschlands, deren Erforschung in den letzten Jahrzehnten nach dem Vorgange Schnaases, Lübkes und Bodes durch jüngere Gelehrte, wie Schmarsow, Goldschmidt, Vogt, Hasak, Clemen, Freyer und Berthold Riehl, wesentlich gefördert worden ist, verzeichnet daher doch eine Fülle lehrreicher Einzelerscheinungen und anziehender Entwickelungsgänge. Als Abbildungswerk ist neben den inhaltreichen Bänden von Dehio und v. Bezold namentlich das kleine Werk von Sauerlandt empfehlenswert.

Die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts sah auch in Ober- und Niedersachsen den tiefsten Niedergang der Bildnerei. Wie ein letzter Nachklang des ottonischen Zeitalters mutet uns das steife, aber sauber durchgearbeitete Flachbildnis König Rudolfs von Schwaben (gest. 1080) auf seiner bronzenen Grabplatte im Dom zu Merseburg an. Weiter voraus wirft seinen Schein der bronzene Kronleuchter des Bischofs Hezilo (gest. 1079) im Dom zu Hildesheim, die älteste und größte jener Lichterkronen, deren Gesamtgestalt das himmlische Jerusalem bedeutet. Der Reif bildet die zinnengekrönte Mauer; seine Zacken erhalten die Gestalt von baldachinartigen Mauertürmen, in denen Heiligengestalten stehen.

Die Entwickelung der sächsischen Bildnerei von 1100 bis 1220 hat Goldschmidt durch drei Stilphasen hindurch verfolgt. In ihrer ersten Phase bis gegen 1190 herrschte der ausgesprochene Verfall. Die Gestalten und Köpfe haben etwas puppenhaft Starres und Steifes; an die Stelle plastischer Modellierung tritt im Faltenfall der Gewänder wie in den Einzelzügen

der Köpfe und Hände wenig mehr als ein System eingeritzter Umrisse; die Bewegungen sind eckig und schematisch, und von geistigem Ausdruck ist keine Rede. Auf dieser Stufe stehen z. B. zunächst einige Werke der Monumentalbildnerei im Inneren altsächsischer Kirchen: in der allein erhaltenen Vorhalle des Domes zu Goslar die Stuckfiguren eines Kaisers und einer Kaiserin, einer Muttergottes und dreier Heiligen; im südlichen Seitenschiff der Michaeliskirche zu Hildesheim (in den Zwickeln über den Kapitellen) die Stuckreliefs der neun langgestreckten weiblichen Gestalten, die an ihren Spruchbändern als die „Seligpreisungen" erkannt werden; an der Brüstung der Westempore der Klosterkirche zu Gröningen bei Halberstadt aber Christus auf dem Regenbogen zwischen den zwölf Aposteln, die schon plastischer empfunden, wenngleich immer noch äußerst dürftig durchgebildet sind (Abb. 208). Von den Grabsteinen gehören vor allen Dingen die drei ältesten aus Stuck geformten, noch byzantinisch steifen Äbtissinnendenkmäler in der Stiftskirche zu Quedlinburg dieser Zeit an.

Um 1190 fing es in der deutschen Bildnerei an zu gären. Ein Drang nach größerer Wahrheit und Freiheit, nach lebensvollerer Durchbildung und plastischerer Abrundung machte sich geltend. Die Köpfe wurden charakteristischer und ausdrucksvoller, die Gestalten wurden runder und bewegungsfähiger, die tiefer gefurchten Gewandfalten, die sich kühner überschnitten, gerieten in stärkere Wellenbewegung. Daß diese freieren Einzelzüge an Werken der byzantinischen Kleinkunst, durch deren Vermittelung man auf die Antike zurückgriff, studiert wurden, hat Goldschmidt durch die Nebeneinanderstellung von Gewandmotiven byzantinischer Elfenbeinreliefs mit denen der Chorschrankengestalten der Liebfrauenkirche zu Halberstadt (Abb. 209) bewiesen. Aber diese Nebeneinanderstellung zeigt freilich auch das Streben der sächsischen Bildnerei dieser zweiten, von 1190 bis 1210 reichenden romanischen Entwickelungsphase, durch Häufung der Bausche und Verstärkung der Bewegung ihrer eigenen Empfindung Ausdruck zu verleihen. Ihre byzantinischen Erinnerungen übersetzte sie doch mit selbständigem Empfinden ins Deutsche. An der Spitze der monumentalen sächsischen Steinplastik dieser Stilrichtung stehen die genannten, teilweise in ihrer alten Bemalung erhaltenen Bildwerke an den Chorschranken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt. Auf der einen Seite thront Christus zwischen sechs Jüngern, auf der anderen Seite Maria mit langen Zöpfen zwischen den anderen sechs Aposteln. In Hildesheim schließen sich diesen Werken zunächst die teilweise noch bemalten großartigen Stuckreliefs der Chorschranken der Michaeliskirche an: die überlebensgroßen Gestalten des Heilands, seiner Mutter und seiner Apostel an den Außenseiten, zierlichere Engelgestalten an den Innenseiten. Fast noch bedeutender aber ist das Brustbild des Erlösers zwischen den hl. Bischöfen Godehard und Epiphanius im Bogenfeld der Nordtür der Godehardskirche. Hier wie dort werden byzantinische Typen und Gewandmotive frei verwertet. Auch einige anziehende sächsische Grabbildnisse gehören dieser Richtung an: von den Quedlinburger Äbtissinnenbildern das der 1203 gestorbenen Agnes; in der

a b c d

Abb. 209. Gewandmotive eines byzantinischen Elfenbeinreliefs (a) und der Chorschrankengestalten der Liebfrauenkirche zu Halberstadt (b—d). Nach A. Goldschmidt a. a. O.

Domgruft zu Hildesheim das des Bischofs Adelog (Abb. 210), in dessen tüchtig durchgearbeitetem Kopfe sich schon ein Hauch lebendigen Eigenlebens regt; im Dom zu Magdeburg aber die kernige jüngere bronzene Bischofsgestalt, die bisher irrtümlich für Friedrich den Wettiner galt.

Die dritte Phase der romanischen Stilentwickelung in Sachsen reicht von 1210 bis 1230 herab. In ihr haben wir eine deutschnationale von einer durch Frankreich beeinflußten Richtung zu unterscheiden. Die deutschnationale Richtung, bei der wir zunächst bleiben, ist eben die selbständige Weiterentwickelung der vorigen Phase zu immer größerer Individualität der Züge, aber auch zu immer gewaltsamerer Bewegtheit des Faltenwurfes der Gewänder, der nunmehr bei oft noch ruhigen Hauptflächen in dreieckigen Faltenenden und zerknitterten Randmotiven schwelgt.

Von baukünstlerischen Bildwerken gehören hierher die wunderbar mit der Architektur zusammenwirkenden Flügelengel in den Arkadenzwickeln der Kirche zu Hecklingen und die Kanzelfiguren an der Neuwerkskirche in Goslar. Von seinen besten Seiten aber zeigt dieser Stil sich in einer Reihe großartiger steinerner Grabmalgestalten. Zu den hervorragendsten deutschen Kunstwerken des Mittelalters gehören das Doppelgrabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde im Dom zu Braunschweig (Abb. 211) und das Doppelgrabmal des Markgrafen Otto und seiner Gemahlin in der Schloßkirche zu Wechselburg. Hier wie dort liegen die Ehegatten ruhig aufgebahrt auf dem Rücken nebeneinander. Die Köpfe ruhen auf Kissen, die Füße werden, wie stehend, durch Unterlagen gestützt; hier wie dort hält der ritterliche Stifter das Kirchenmodell in der Rechten, ist seine Gemahlin mit einem Diadem über dem Kopftuch geschmückt. Individuellere, bildnisartigere Züge zeigt wohl das Denkmal in Wechselburg; edler und vornehmer noch aber wirkt das jüngere in Braunschweig, das um 1227 entstanden ist. Als drittes endlich schließt sich diesen Werken das Grabmal des Wiprecht von Groitzsch in der Kirche zu Pegau an. Merkwürdig ist bei allen Grabgestalten dieser Zeit, daß sie, obgleich ihr Haupt auf einem Kissen ruht, nach dem Faltenfall ihrer Gewänder zu urteilen, im wesentlichen stehend gedacht sind.

Abb. 210. Der Grabstein des Bischofs Adelog in der Domgruft zu Hildesheim. Nach A. Goldschmidt a. a. O.

Neben diesen trotz einiger byzantinischen Anklänge nationaldeutschen Stil des ersten Drittels des 13. Jahrhunderts tritt nun aber um 1220 von Magdeburg aus eine andere, durch die französische Kunst beeinflußte Richtung auf den Plan. Der Träger dieses Stiles war jener zweite Magdeburger Dombaumeister (S. 269, 270), jener erste, noch ungeschickte Gotiker, dessen reich mit Bildwerken versehenes Westportal später abgetragen wurde. Seine einzelnen Bildwerke wurden dann zum Schmucke des Chors verwandt. Hierher gehören z. B. die sechs derben Gewändeheiligen, die jetzt an den Säulen des Chorumganges stehen, aber auch die Engelgestalten mit rundlichem Rücken, die in den Bogenkehlen des Portals schwebten, und die zehn klugen und törichten Jungfrauen, die übereinander die eigentlichen Türpfosten schmückten. Goldschmidt hat nachgewiesen, daß das westliche Hauptportal der Kathedrale Notre-Dame zu Paris (S. 244) das Vorbild für die ursprüngliche Anordnung dieser Bildwerke

gewesen ist, während die einzelnen Gestalten zum Teil dem Südportal der Kathedrale zu Chartres (S. 245) entlehnt wurden. Doch hat der deutsche Meister seine Erinnerungen selbständig verwertet und ist bei aller Unbeholfenheit zu ruhigerem Gewandfaltenfluß, zu lebendigerer Körperhaltung und zu tieferem Ausdruck vorgedrungen. Der Weg zu den reifen Bildwerken in der Schloßkirche zu Wechselburg und an der „Goldenen Pforte" zu Freiberg war damit gewiesen. Mit ihnen tritt die romanische Bildnerei Sachsens in ihre vierte und letzte Entwickelungsphase, die bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts herabgeht. Anklänge an die Frühwerke der französischen Gotik, die die mittelalterliche Kunst Deutschlands nun nicht wieder los wurde, finden sich auch in ihnen. Aber diese Anklänge sind nicht von Frankreich selbst, sie sind über Magdeburg gekommen und selbständig verarbeitet worden. Ihrer Gesamthaltung nach bezeichnen diese Bildwerke nebst den etwas jüngeren Naumburger Standbildern die höchste Blüte der nationalen mittelalterlichen Bildnerei Deutschlands.

Abb. 211. Das Doppelgrab Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde im Dom zu Braunschweig (von oben gesehen). Nach M. Hasak, „Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert". (Zu S. 275.)

In der anmutigen Kirche zu Wechselburg kommen als bemalte Steinbildwerke zunächst die schon von Steche veröffentlichten Darstellungen der Kanzel und der Chorschranke in Betracht. Die vierseitige Kanzel ist an drei Seiten mit Hochreliefdarstellungen in rund herausgearbeiteten Figuren geschmückt. An der Vorderseite thront Christus als Lehrer zwischen Maria und Johannes; an der östlichen Schmalseite ist das Opfer Abrahams (Abb. 212), an der westlichen die Erhöhung der Schlange dargestellt. Christus ist eine ruhige, milde Gestalt von tadelloser Reinheit der Körperformen und der Gewandfalten. Moses und Abraham sind mächtige, von großartigem Leben erfüllte Erscheinungen. Die Begebenheiten sind einfach und sprechend erzählt. Um 1230 entstanden, bezeichnen diese klassischen Bildwerke einen Höhepunkt der ganzen mittelalterlichen Kunst. Die Chorschranke ist, willkürlich auseinandergerissen und wieder zusammengesetzt, jetzt als Altarbau vor die Apsis gestellt. Zu ihr gehören zunächst die großen Bildsäulen an den Triumphbogenpfeilern: links Abraham auf dem Löwen als schöner bartloser junger Krieger, rechts Melchisedek auf dem Drachen als schwarzbärtiger alter Priester mit gerunzelten Zügen, Gestalten von erstaunlicher Wahrheit des Eigenlebens und großer Auffassung des Typischen, das in ihnen liegt. In vier Nischen über dem Altar stehen Daniel, David, Salomon und Nahum. Dazu kommen die merkwürdig rein gezeichneten Halbfiguren Abels, Kains und zweier Engel, die von anderen Stellen an die jetzige Altarwand versetzt wurden. Den ganzen Aufbau aber krönt die mächtige, aus Eichenholz geschnitzte Kreuzigungsgruppe, auf die wir zurückkommen.

Nur wenig später als die Wechselburger Bildwerke wird die „Goldene Pforte" (Taf. 37)

am Freiberger Dom entstanden sein. Nächst dem auseinandergerissenen Magdeburger Portal ist sie das älteste in Deutschland, das die Gewände- und Archivoltengliederung der französischen Kirchen, ja sogar jene unorganische Anordnung der vielen kleinen Figuren, die herabstürzen zu wollen scheinen, in den Bogenkehlen zeigt. Dabei ist die Goldene Pforte jedoch, wie jenes Portal zu Civray in Frankreich (S. 226), noch ein Rundbogentor. Die Gewändefiguren jeder Seite sind durch spätromanische Säulen getrennt und stehen selbst auf den Kapitellen kleinerer Zwischensäulen. Charakteristisch sind die natürlichen und phantastischen Tiere oder Tier- und Menschenköpfe, die unter ihren Füßen und über ihren Häuptern hervorblicken. Dargestellt sind die Vorläufer Christi bis zu Johannes dem Täufer, der links an der Tür steht; auf ihn folgt Salomo, dann die Königin von Saba und ganz vorn die zierlich bewegte jugendliche Gestalt Daniels. Die Figuren der rechten Leibungsseite werden verschieden gedeutet. In der Mitte des Bogenfeldes aber thront Maria als Himmelskönigin mit dem Kinde auf dem Schoß. Zu ihrer Linken steht der Engel der Verkündigung. Zu ihrer Rechten nahen die heiligen drei Könige. Die Raumausfüllung ist streng gesetzmäßig, die Gestalten als solche sind reif und rund, aber doch noch steif in der Haltung. In den vier Bogenkehlen endlich sind nicht etwa nur dekorative Einzelgestalten, wie fliegende Engel, dargestellt, die allein in diesen Reihungen erträglich sind, sondern auch Geschichten erzählt, wie die Krönung Mariä und das Weltgericht, dessen Auferstehungsfeld in bewegte Einzelgestalten aufgelöst ist. Der ganze Inhalt des christlichen Glaubens, Prophezeiung und Erfüllung, Erlösung und Gericht, ist im Bildschmuck der Goldenen Pforte in knappem, lapidarem Auszug dargestellt worden. Was an französischen Kathedralen auf verschiedene Portale verteilt zu sein pflegt, ist hier, in seine Bestandteile zerlegt, an ein Portal zusammengedrängt worden. Man darf sich daher auch nicht darüber wundern, daß die Darstellungen, als solche betrachtet, nicht klar und organisch entwickelt sind. Von großer Schönheit aber sind die einzelnen Säulengestalten der Türschrägen; französische Vorbilder sind hier im einzelnen nicht nachweisbar; echt deutsche Köpfe blicken uns von ihnen an; aber auch eine gewisse deutsche Herbheit und Schüchternheit spricht noch aus den meisten dieser Gestalten, die eben deshalb schon in diesen Zusammenhang gehören, während die ihnen nahestehenden späteren Gestalten des Bamberger,

Abb. 212. Die Kanzel in der Kirche zu Wechselburg. Nach M. Hasak a. a. O.

gewesen ist, während die einzelnen Gestalten zum Teil dem Südportal der Kathedrale zu Chartres (S. 245) entlehnt wurden. Doch hat der deutsche Meister seine Erinnerungen selbständig verwertet und ist bei aller Unbeholfenheit zu ruhigerem Gewandfaltenfluß, zu lebendigerer Körperhaltung und zu tieferem Ausdruck vorgedrungen. Der Weg zu den reifen Bildwerken in der Schloßkirche zu Wechselburg und an der „Goldenen Pforte" zu Freiberg war damit gewiesen. Mit ihnen tritt die romanische Bildnerei Sachsens in ihre **vierte und letzte Entwickelungsphase**, die bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts herabgeht. Anklänge an die Frühwerke der französischen Gotik, die die mittelalterliche Kunst Deutschlands nun nicht wieder los wurde, finden sich auch in ihnen. Aber diese Anklänge sind nicht von Frankreich selbst, sie sind über Magdeburg gekommen und selbständig verarbeitet worden. Ihrer Gesamthaltung nach bezeichnen diese Bildwerke nebst den etwas jüngeren Naumburger Standbildern die höchste Blüte der nationalen mittelalterlichen Bildnerei Deutschlands.

Abb. 211. Das Doppelgrab Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde im Dom zu Braunschweig (von oben gesehen). Nach M. Hasak, „Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert". (Zu S. 275.)

In der anmutigen **Kirche zu Wechselburg** kommen als bemalte Steinbildwerke zunächst die schon von Steche veröffentlichten Darstellungen der Kanzel und der Chorschranke in Betracht. Die vierseitige Kanzel ist an drei Seiten mit Hochreliefdarstellungen in rund herausgearbeiteten Figuren geschmückt. An der Vorderseite thront Christus als Lehrer zwischen Maria und Johannes; an der östlichen Schmalseite ist das Opfer Abrahams (Abb. 212), an der westlichen die Erhöhung der Schlange dargestellt. Christus ist eine ruhige, milde Gestalt von tadelloser Reinheit der Körperformen und der Gewandfalten. Moses und Abraham sind mächtige, von großartigem Leben erfüllte Erscheinungen. Die Begebenheiten sind einfach und sprechend erzählt. Um 1230 entstanden, bezeichnen diese klassischen Bildwerke einen Höhepunkt der ganzen mittelalterlichen Kunst. Die Chorschranke ist, willkürlich auseinandergerissen und wieder zusammengesetzt, jetzt als Altarbau vor die Apsis gestellt. Zu ihr gehören zunächst die großen Bildsäulen an den Triumphbogenpfeilern: links Abraham auf dem Löwen als schöner bartloser junger Krieger, rechts Melchisedek auf dem Drachen als schwarzbärtiger alter Priester mit gerunzelten Zügen, Gestalten von erstaunlicher Wahrheit des Eigenlebens und großer Auffassung des Typischen, das in ihnen liegt. In vier Nischen über dem Altar stehen Daniel, David, Salomon und Nahum. Dazu kommen die merkwürdig rein gezeichneten Halbfiguren Abels, Kains und zweier Engel, die von anderen Stellen an die jetzige Altarwand versetzt wurden. Den ganzen Aufbau aber krönt die mächtige, aus Eichenholz geschnitzte Kreuzigungsgruppe, auf die wir zurückkommen.

Nur wenig später als die Wechselburger Bildwerke wird die „**Goldene Pforte**" (Taf. 37)

am Freiberger Dom entstanden sein. Nächst dem auseinandergerissenen Magdeburger Portal ist sie das älteste in Deutschland, das die Gewände- und Archivoltengliederung der französischen Kirchen, ja sogar jene unorganische Anordnung der vielen kleinen Figuren, die herabstürzen zu wollen scheinen, in den Bogenkehlen zeigt. Dabei ist die Goldene Pforte jedoch, wie jenes Portal zu Civray in Frankreich (S. 226), noch ein Rundbogentor. Die Gewändefiguren jeder Seite sind durch spätromanische Säulen getrennt und stehen selbst auf den Kapitellen kleinerer Zwischensäulen. Charakteristisch sind die natürlichen und phantastischen Tiere oder Tier- und Menschenköpfe, die unter ihren Füßen und über ihren Häuptern hervorblicken. Dargestellt sind die Vorläufer Christi bis zu Johannes dem Täufer, der links an der Tür steht; auf ihn folgt Salomo, dann die Königin von Saba und ganz vorn die zierlich bewegte jugendliche Gestalt Daniels. Die Figuren der rechten Leibungsseite werden verschieden gedeutet. In der Mitte des Bogenfeldes aber thront Maria als Himmelskönigin mit dem Kinde auf dem Schoß. Zu ihrer Linken steht der Engel der Verkündigung. Zu ihrer Rechten nahen die heiligen drei Könige. Die Raumausfüllung ist streng gesetzmäßig, die Gestalten als solche sind reif und rund, aber doch noch steif in der Haltung. In den vier Bogenkehlen endlich sind nicht etwa nur dekorative Einzelgestalten, wie fliegende Engel, dargestellt, die allein in diesen Reihungen erträglich sind, sondern auch Geschichten erzählt, wie die Krönung Mariä und das Weltgericht, dessen Auferstehungsfeld in bewegte Einzelgestalten aufgelöst ist. Der ganze Inhalt des christlichen Glaubens, Prophezeiung und Erfüllung, Erlösung und Gericht, ist im Bildschmuck der Goldenen Pforte in knappem, lapidarem Auszug dargestellt worden. Was an französischen Kathedralen auf verschiedene Portale verteilt zu sein pflegt, ist hier, in seine Bestandteile zerlegt, an ein Portal zusammengedrängt worden. Man darf sich daher auch nicht darüber wundern, daß die Darstellungen, als solche betrachtet, nicht klar und organisch entwickelt sind. Von großer Schönheit aber sind die einzelnen Säulengestalten der Türschrägen; französische Vorbilder sind hier im einzelnen nicht nachweisbar; echt deutsche Köpfe blicken uns von ihnen an; aber auch eine gewisse deutsche Herbheit und Schüchternheit spricht noch aus den meisten dieser Gestalten, die eben deshalb schon in diesen Zusammenhang gehören, während die ihnen nahestehenden späteren Gestalten des Bamberger,

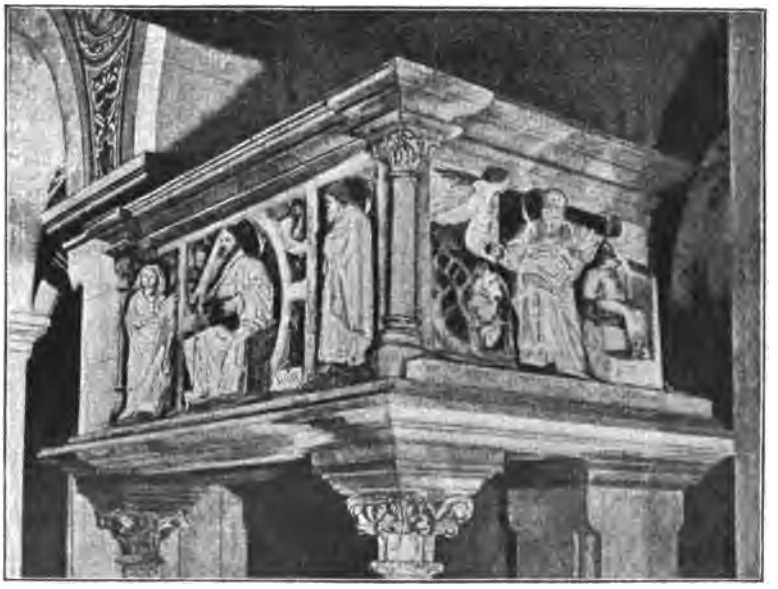


Abb. 212. Die Kanzel in der Kirche zu Wechselburg. Nach M. Hasak a. a. O.

Apostel und Propheten bewirkt wird. Der freibewegte, von fortgeschrittenem Formenverständnis zeugende Stil steht schon im Übergang zur Gotik. Die Auswahl der Bilder und Gestalten führt Graf Vitzthum als ein Hauptbeispiel der innigen Verflechtung theologischer und bildnerischer Gestaltung in der mittelalterlichen Kunst an.

Von den Werken der deutschen Goldschmiedekunst dieser Zeit in altsächsischen Kirchen muß hier zunächst der prächtige, wenngleich noch nicht durch farbigen Schmelzfluß belebte Reliquienschrein des hl. Godehard aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts im Dom zu Hildesheim hervorgehoben werden. Unter den Rundbogen der Langseiten sitzen, in Silber getrieben, die derben, kraftvollen Apostelgestalten. Christus und der hl. Godehard nehmen die Schmalseiten ein. Der verwandte Reliquienkasten aus vergoldeten Silberplatten im „Zitter" der Schloßkirche zu Quedlinburg, auf dessen Deckel die Kreuzigung dargestellt ist, ist etwas jüngeren Ursprungs.

Abb. 215. Kopf vom Grabmal Friedrichs von Wettin im Dom zu Magdeburg. Nach Photographie von Dr. Franz Stoedtner in Berlin. (Zu S. 279.)

Etwas anders gestaltete sich die Bildnerei unter den Händen der Niedersachsen der roten Erde Westfalens. Rheinische Einflüsse paarten sich jenseits der Weser mit denen des östlichen Sachsens. Einzig in seiner Art ist zunächst das von Dewitz veröffentlichte große Felsenrelief der Externsteine unweit Detmolds. Am Äußeren einer 1115 in den Felsen gehöhlten Kapelle erinnert es seiner Anbringung nach an die Felsenskulpturen der Ur- und Naturvölker. Im unteren Breitfeld ist das erste Menschenpaar vom Drachen der Sünde umschlungen. Im oberen quadratischen Hauptfeld ist die Abnahme Christi vom Kreuze dargestellt. Mit beiden Händen faßt Maria das Haupt ihres Sohnes. Sonne und Mond schauen weinend zu. Gottvater erscheint als Brustbild am Himmel mit der Auferstehungsfahne und der Seele des Heilands in Kindergestalt im Arm. Die Motive sind zum Teil byzantinischen Elfenbeintafeln entlehnt; aber in der Gestaltung, die das Bildwerk schließlich gewonnen, ist es, so ungeschlacht es durchgebildet ist, doch von tiefem, germanischem Empfinden durchflossen. An rohen Reliefdarstellungen des 12. Jahrhunderts fehlt es auch an und in westfälischen Kirchen nicht. Der Taufstein in der Kirche zu Freckenhorst (vom Jahre 1129) z. B., dessen Sockel ein Löwenfries umzieht, stellt in sechs Bogenfeldern biblische Vorgänge in scharfer Meißelarbeit, wenn auch in dürftiger Formensprache dar.

Reifere Arbeiten bietet auch hier erst das 13. Jahrhundert. Von den Holzkruzifixen dieser Gegenden erinnert das des Landesmuseums zu Münster in Haltung und Bekleidung noch an jenes älteste im Dome zu Braunschweig, ist aber auch das der Stiftskirche zu Bücken (im Hannöverschen) eines der wichtigsten von allen. Auch hier hängt der Körper des Heilandes am Kreuze noch gerade herab, und seine Füße sind noch einzeln von Nägeln durchbohrt. Reifer sind z. B. schon die älteren Steinbildwerke der Vorhalle des Domes zu Münster, deren Verwandtschaft mit den Gestalten im Chor des Magdeburger Domes (S. 275) schon Schmarsow hervorhob. Der ausdrucksvolle thronende Christus am Mittelpfeiler gleicht

sogar beinahe dem Christus an der Wechselburger Kanzel (S. 276). Die neun Apostel der Rückwand aber, die um 1250 entstanden sein werden, zeigen trotz ihrer Baldachine in Gestalt rheinischer Kirchenchöre in ihren herben Körperformen und derben, großnasigen Köpfen so viel deutsches, ja niedersächsisches Eigenleben, daß gerade sie als unverfälschte deutsche Kunst dieses Zeitalters gelten können. Kaum milder erscheinen übrigens die Bildwerke im Rundbogenportal des Domes zu Paderborn: die Jungfrau mit dem Kinde am Mittelpfeiler, die acht Heiligen an den Gewänden. Mögen sie auch etwas später entstanden sein als jene, so gehören doch auch sie noch zur Kunst der romanischen Zeit der roten Erde. Als „Brüder" der älteren Gestalten der Vorhalle zu Münster bezeichnet auch Clemen sie.

Abb. 216. Bronzegestalt eines Juden als Lichtträger im Dom zu Erfurt. Nach Photographie von Bissinger in Erfurt. (Zu S. 279.)

Als niedersächsische Grabfigur reinsten Wassers kommt in Westfalen das aus Stuck geformte, zierlich, aber leblos durchgebildete bemalte Flachrelief des Sachsenherzogs Wittekind an seiner Grabplatte in der Stiftskirche zu Enger (bei Bielefeld) in Betracht, das immerhin einige Jahrzehnte jünger sein mag als jenes Merseburger Grabbild Rudolfs von Schwaben (S. 273). Als niedersächsisches Bronzewerk des 12. Jahrhunderts ist das nur in seinem oberen Teile mit flachen, formlosen biblischen Reliefs verzierte Taufbecken im Dome zu Osnabrück hervorzuheben. Unter den westfälischen Werken der Goldschmiedekunst aber, deren Zusammenhang mit der rheinisch-kölnischen Schule Creutz betont hat, sind zunächst einige Tragaltärchen zu nennen, die mit eingravierten, in den Linien mit schwarzem Metallkitt (Niello) ausgefüllten Zeichnungen geschmückt sind. Der feine, mit Silberplatte belegte Ruotgerusaltar im Dome zu Paderborn zeigt in dieser Technik an seinen Langwänden Gestalten sitzender Apostel, auf seinem Deckel das Meßopfer des Bischofs Meinwerk. Die Gestalten des Heilandes und der Gottesmutter an seinen Schmalseiten sind in Silber hervorgetrieben. Daß der Urheber dieses Altars, Ruotger (Rogerus, Rogkerus) von Helmershausen, jener Mönch Theophilus ist, der um 1100 das bekannte Kunstbuch (S. 231) verfaßte, hat Ilg gezeigt und wird heute ziemlich allgemein zugegeben. Jedenfalls gehört das Werk zu den am reinsten romanischen Goldarbeiten, die sich erhalten haben; und jedenfalls gehört sein Meister Ruotger oder Roger zu den bahnbrechenden deutschen Künstlern des 13. Jahrhunderts. Seine Anknüpfung an die alte Essener Werkstatt, in der drei berühmte Goldkreuze des Essener Münsterschatzes entstanden, hat O. von Falke, seinen Zusammenhang mit der Schule, der einige Reliefplatten in der Abteikirche zu

Apostel und Propheten bewirkt wird. Der freibewegte, von fortgeschrittenem Formenverständnis zeugende Stil steht schon im Übergang zur Gotik. Die Auswahl der Bilder und Gestalten führt Graf Vitzthum als ein Hauptbeispiel der innigen Verflechtung theologischer und bildnerischer Gestaltung in der mittelalterlichen Kunst an.

Von den Werken der deutschen Goldschmiedekunst dieser Zeit in altsächsischen Kirchen muß hier zunächst der prächtige, wenngleich noch nicht durch farbigen Schmelzfluß belebte Reliquienschrein des hl. Godehard aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts im Dom zu Hildesheim hervorgehoben werden. Unter den Rundbogen der Langseiten sitzen, in Silber getrieben, die derben, kraftvollen Apostelgestalten. Christus und der hl. Godehard nehmen die Schmalseiten ein. Der verwandte Reliquienkasten aus vergoldeten Silberplatten im „Zitter" der Schloßkirche zu Quedlinburg, auf dessen Deckel die Kreuzigung dargestellt ist, ist etwas jüngeren Ursprungs.

Abb. 215. Kopf vom Grabmal Friedrichs von Wettin im Dom zu Magdeburg. Nach Photographie von Dr. Franz Stoedtner in Berlin. (Zu S. 279.)

Etwas anders gestaltete sich die Bildnerei unter den Händen der Niedersachsen der roten Erde Westfalens. Rheinische Einflüsse paarten sich jenseits der Weser mit denen des östlichen Sachsens. Einzig in seiner Art ist zunächst das von Dewitz veröffentlichte große Felsenrelief der Externsteine unweit Detmolds. Am Äußeren einer 1115 in den Felsen gehöhlten Kapelle erinnert es seiner Anbringung nach an die Felsenskulpturen der Ur- und Naturvölker. Im unteren Breitfeld ist das erste Menschenpaar vom Drachen der Sünde umschlungen. Im oberen quadratischen Hauptfeld ist die Abnahme Christi vom Kreuze dargestellt. Mit beiden Händen faßt Maria das Haupt ihres Sohnes. Sonne und Mond schauen weinend zu. Gottvater erscheint als Brustbild am Himmel mit der Auferstehungsfahne und der Seele des Heilands in Kindergestalt im Arm. Die Motive sind zum Teil byzantinischen Elfenbeintafeln entlehnt; aber in der Gestaltung, die das Bildwerk schließlich gewonnen, ist es, so ungeschlacht es durchgebildet ist, doch von tiefem, germanischem Empfinden durchflossen. An rohen Reliefdarstellungen des 12. Jahrhunderts fehlt es auch an und in westfälischen Kirchen nicht. Der Taufstein in der Kirche zu Freckenhorst (vom Jahre 1129) z. B., dessen Sockel ein Löwenfries umzieht, stellt in sechs Bogenfeldern biblische Vorgänge in scharfer Meißelarbeit, wenn auch in dürftiger Formensprache dar.

Reifere Arbeiten bietet auch hier erst das 13. Jahrhundert. Von den Holzkruzifixen dieser Gegenden erinnert das des Landesmuseums zu Münster in Haltung und Bekleidung noch an jenes älteste im Dome zu Braunschweig, ist aber auch das der Stiftskirche zu Bücken (im Hannöverschen) eines der wichtigsten von allen. Auch hier hängt der Körper des Heilandes am Kreuze noch gerade herab, und seine Füße sind noch einzeln von Nägeln durchbohrt. Reifer sind z. B. schon die älteren Steinbildwerke der Vorhalle des Domes zu Münster, deren Verwandtschaft mit den Gestalten im Chor des Magdeburger Domes (S. 275) schon Schmarsow hervorhob. Der ausdrucksvolle thronende Christus am Mittelpfeiler gleicht

sogar beinahe dem Christus an der Wechselburger Kanzel (S. 276). Die neun Apostel der Rückwand aber, die um 1250 entstanden sein werden, zeigen trotz ihrer Baldachine in Gestalt rheinischer Kirchenchöre in ihren herben Körperformen und derben, großnasigen Köpfen so viel deutsches, ja niedersächsisches Eigenleben, daß gerade sie als unverfälschte deutsche Kunst dieses Zeitalters gelten können. Kaum milder erscheinen übrigens die Bildwerke im Rundbogenportal des Domes zu Paderborn: die Jungfrau mit dem Kinde am Mittelpfeiler, die acht Heiligen an den Gewänden. Mögen sie auch etwas später entstanden sein als jene, so gehören doch auch sie noch zur Kunst der romanischen Zeit der roten Erde. Als „Brüder" der älteren Gestalten der Vorhalle zu Münster bezeichnet auch Clemen sie.

Abb. 216. Bronzegestalt eines Juden als Lichtträger im Dom zu Erfurt. Nach Photographie von Bissinger in Erfurt. (Zu S. 279.)

Als niedersächsische Grabfigur reinsten Wassers kommt in Westfalen das aus Stuck geformte, zierlich, aber leblos durchgebildete bemalte Flachrelief des Sachsenherzogs Wittekind an seiner Grabplatte in der Stiftskirche zu Enger (bei Bielefeld) in Betracht, das immerhin einige Jahrzehnte jünger sein mag als jenes Merseburger Grabbild Rudolfs von Schwaben (S. 273). Als niedersächsisches Bronzewerk des 12. Jahrhunderts ist das nur in seinem oberen Teile mit flachen, formlosen biblischen Reliefs verzierte Taufbecken im Dome zu Osnabrück hervorzuheben. Unter den westfälischen Werken der Goldschmiedekunst aber, deren Zusammenhang mit der rheinisch-kölnischen Schule Creutz betont hat, sind zunächst einige Tragaltärchen zu nennen, die mit eingravierten, in den Linien mit schwarzem Metallkitt (Niello) ausgefüllten Zeichnungen geschmückt sind. Der feine, mit Silberplatte belegte Ruotgerusaltar im Dome zu Paderborn zeigt in dieser Technik an seinen Langwänden Gestalten sitzender Apostel, auf seinem Deckel das Meßopfer des Bischofs Meinwerk. Die Gestalten des Heilandes und der Gottesmutter an seinen Schmalseiten sind in Silber hervorgetrieben. Daß der Urheber dieses Altars, Ruotger (Rogerus, Rogkerus) von Helmershausen, jener Mönch Theophilus ist, der um 1100 das bekannte Kunstbuch (S. 231) verfaßte, hat Ilg gezeigt und wird heute ziemlich allgemein zugegeben. Jedenfalls gehört das Werk zu den am reinsten romanischen Goldarbeiten, die sich erhalten haben; und jedenfalls gehört sein Meister Ruotger oder Roger zu den bahnbrechenden deutschen Künstlern des 13. Jahrhunderts. Seine Anknüpfung an die alte Essener Werkstatt, in der drei berühmte Goldkreuze des Essener Münsterschatzes entstanden, hat O. von Falke, seinen Zusammenhang mit der Schule, der einige Reliefplatten in der Abteikirche zu

Heiland in regenbogenfarbiger Mandorla, umgeben von den Evangelistenzeichen. Seitwärts unter ihm stehen, immer noch überlebensgroß, Maria, Petrus und Stephanus zu seiner Rechten, Johannes, Paulus und Laurentius zu seiner Linken. Alle Gestalten sind in guten Verhältnissen durchgebildet. Der Ausdruck der etwas schematisch gestalteten Köpfe ist mild und ernst. Die byzantinische Richtung, aus der der Stil der romanischen Malerei auch in Deutschland hervorwächst, ist hier unverkennbar. Leidenschaftlicher bewegt ist schon die Darstellung des Todes Mariä vom Ende des Jahrhunderts in der Kirche des weimarischen Städtchens Weida. Freier in der Formensprache aber wirken die Wandgemälde im Chor der Neuwerkskirche zu Goslar, die wir mit Dehio erst der Zeit um 1238 zuschreiben können. In der Apsis erscheint Maria in stiller, feierlicher Größe von Heiligen und Engeln umgeben.

In Hildesheim kommen aus dem 12. Jahrhundert nur die berühmten Gemälde der Holzdecke der Michaeliskirche in Betracht. Frühestens 1186 entstanden, stehen sie auf der Höhe der eigenen Entwickelung der romanischen Malerei. Daß auch hier einzelne byzantinische Motive nachweisbar sind, tut der Selbständigkeit des Ganzen keinen Abbruch. Die acht Hauptfelder enthalten den Stammbaum Christi. Der Sündenfall ist im ersten Felde mit leiblich verstandener Behandlung der nackten Formen dargestellt, wenn auch Adams Hüften fast ebenso weiblich wie die der Eva hervortreten. Im zweiten Felde ist der Schlummer des Jesse, dem der Baum entsprießt, nicht ohne gesuchte Anmut gezeichnet. Dann folgen die vier Königsfelder. Das siebente Feld zeigt Maria mit etwas trübseligem Ausdruck; im achten aber thront der blondlockige Heiland in erhabener Würde auf dem Regenbogen. Das krause Blattwerk zeigt überall noch deutlich seine Herkunft von der antiken Akanthusranke. Das Ganze wirkt mit seinem vorherrschend blauen Grunde und seinen hauptsächlich roten Gewändern, von anderen Farben maßvoll durchwirkt, prächtig und ruhig-festlich zugleich.

Überschreiten wir die Schwelle des 13. Jahrhunderts, so tritt uns auch hier überall eine größere Freude an Leben und Bewegung, an geschwungenen Hauptlinien, an eckig gebrochenen Falten und an individualisiertem Ausdruck entgegen.

In Soest zeigt diesen fortschreitenden, wenn auch immer noch von byzantinischen Erinnerungen durchsetzten Stil zunächst die Gemäldefolge in der nördlichen Nebenapsis des Domes, in deren Mitte, wie in der Hauptapsis, die Madonna thront. Dann folgen die Wandmalereien der Kirche Sankt Maria zur Höhe, die zu den bedeutendsten erhaltenen Schöpfungen des 13. Jahrhunderts gehören. Die auf weißen Grund gestellten Rankenbäume und Fabeltiere des Hauptschiffs und der Pfeiler sind hier noch unverfälschte Ausläufer der antiken Ornamentik. Gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts aber entstanden die Gemälde auf blauem Grunde im Altarraum der Kirche. Hier thront Maria zwischen den beiden Johannes in vollzähligem Reigen von 16 Engeln, deren aufrechte Flügel in der Mitte zusammenlodern. In den Zwickeln und an der Ostwand erscheinen die vorbildlichen Geschichten des Alten Testamentes. In der Halbkuppel der nördlichen Nebenapsis ist die Krönung Mariä, an ihren Wänden sind Vorgänge aus dem Leben der hl. Katharina schon in freierer Bewegung gemalt.

Auf gleichem Boden stehen die Fresken der Nikolaikapelle am Dome zu Soest: in der Nischenwölbung der thronende Heiland zwischen Maria und Johannes dem Täufer, dem hl. Augustinus und dem hl. Patroklus. Auf gleichem Boden stehen aber auch die leider arg übermalten Nischenbilder der Kilianskirche zu Lügde im Teutoburger Walde und die Wand- und Deckengemälde der katholischen Pfarrkirche zu Methler bei Dortmund, die Nordhoff begeistert geschildert hat. In der östlichen Gewölbekappe sitzt hier der Heiland, ernst blickend, auf

goldenem Throne vor blauem Grunde. Sein Typus ist byzantinisch. Die Heiligenscheine aller Gestalten sind golden gemustert, und ihre Köpfe sind mit bräunlichen und grünlichen Schatten weiter durchmodelliert, als es in der abendländischen Malerei dieser Zeit üblich ist.

Das großartigste Denkmal der romanischen Malerei in den altsächsischen Landen aber sind die Wand- und Deckengemälde des Braunschweiger Domes, die uns, obgleich nur ein Teil von ihnen erhalten und die Wiederherstellung des Erhaltenen keineswegs völlig gelungen ist, doch immer noch in ernsten Umrissen und leuchtenden Farben große bildliche Zusammenhänge vor Augen stellen. Ursprünglich werden sie die ganze Kirchenlehre in einer durch den Gottesdienst und die örtliche Heiligenlegende bedingten Auswahl von Bildern veranschaulicht haben. Am Kreuzgewölbe des Chorquadrats sind in 24 größeren und kleineren Ovalrahmen die Vorfahren des Heilands dargestellt: an ihrer Spitze Maria auf goldenem Throne in blauem Unterkleide und purpurnem Obergewande. In den Schildbogen der Nord- und Südwand des Chors werden die Geschichten des Alten Testaments erzählt, in den Hauptfeldern darunter, hüben und drüben in drei Reihen, an der Nordwand ruhig, ernst und stilvoll die Geschichten Johannes des Täufers, an der Südwand unruhiger, aber auch lebendiger die Legenden des hl. Blasius und des Thomas a Becket. In den Gewölbekappen der Vierung kommen Christi Geburt, seine Darstellung im Tempel, dann, mit kühnem Sprunge, die Marien am Grabe, der Weg nach Emmaus, das Mahl in Emmaus und die Ausgießung des Heiligen Geistes zur Anschauung. Im südlichen Kreuzarm entfalten die vier Kreuzgewölbekappen die himmlische Herrlichkeit der Offenbarung Johannis. An seinen drei Seitenwänden aber werden unten wieder Heiligenlegenden, darüber in den Schildbogen biblische Geschichten und Gleichnisse erzählt: die Ostwand enthüllt uns des Heilands Auferstehung, Höllenfahrt und Himmelfahrt. In allen diesen auf blauen Grund gestellten Bildern, an denen vom Anfang bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts gearbeitet sein muß, ist der zeichnerische Grundcharakter durch Betonung der schwarzen Um- und Inrisse gewahrt. Ein Fortschritt von ruhigem, befangenem Ernste, wie die Deckenbilder des Chorquadrats ihn zeigen, zu größerer

Abb. 220. Die Marien am Grabe Christi. Rechter Seitenflügel des Altaraufsatzes aus der Marienkirche zu Soest in den Königl. Museen zu Berlin. Nach Photographie von Fr. Hanfstängl in München. (Zu S. 287.)

Heiland in regenbogenfarbiger Mandorla, umgeben von den Evangelistenzeichen. Seitwärts unter ihm stehen, immer noch überlebensgroß, Maria, Petrus und Stephanus zu seiner Rechten, Johannes, Paulus und Laurentius zu seiner Linken. Alle Gestalten sind in guten Verhältnissen durchgebildet. Der Ausdruck der etwas schematisch gestalteten Köpfe ist mild und ernst. Die byzantinische Richtung, aus der der Stil der romanischen Malerei auch in Deutschland hervorwächst, ist hier unverkennbar. Leidenschaftlicher bewegt ist schon die Darstellung des Todes Mariä vom Ende des Jahrhunderts in der Kirche des weimarischen Städtchens Weida. Freier in der Formensprache aber wirken die Wandgemälde im Chor der Neuwerkskirche zu Goslar, die wir mit Dehio erst der Zeit um 1238 zuschreiben können. In der Apsis erscheint Maria in stiller, feierlicher Größe von Heiligen und Engeln umgeben.

In Hildesheim kommen aus dem 12. Jahrhundert nur die berühmten Gemälde der Holzdecke der Michaeliskirche in Betracht. Frühestens 1186 entstanden, stehen sie auf der Höhe der eigenen Entwickelung der romanischen Malerei. Daß auch hier einzelne byzantinische Motive nachweisbar sind, tut der Selbständigkeit des Ganzen keinen Abbruch. Die acht Hauptfelder enthalten den Stammbaum Christi. Der Sündenfall ist im ersten Felde mit leidlich verstandener Behandlung der nackten Formen dargestellt, wenn auch Adams Hüften fast ebenso weiblich wie die der Eva hervortreten. Im zweiten Felde ist der Schlummer des Jesse, dem der Baum entsprießt, nicht ohne gesuchte Anmut gezeichnet. Dann folgen die vier Königsfelder. Das siebente Feld zeigt Maria mit etwas trübseligem Ausdruck; im achten aber thront der blondlockige Heiland in erhabener Würde auf dem Regenbogen. Das krause Blattwerk zeigt überall noch deutlich seine Herkunft von der antiken Akanthusranke. Das Ganze wirkt mit seinem vorherrschend blauen Grunde und seinen hauptsächlich roten Gewändern, von anderen Farben maßvoll durchwirkt, prächtig und ruhig-festlich zugleich.

Überschreiten wir die Schwelle des 13. Jahrhunderts, so tritt uns auch hier überall eine größere Freude an Leben und Bewegung, an geschwungenen Hauptlinien, an eckig gebrochenen Falten und an individualisiertem Ausdruck entgegen.

In Soest zeigt diesen fortschreitenden, wenn auch immer noch von byzantinischen Erinnerungen durchsetzten Stil zunächst die Gemäldefolge in der nördlichen Nebenapsis des Domes, in deren Mitte, wie in der Hauptapsis, die Madonna thront. Dann folgen die Wandmalereien der Kirche Sankt Maria zur Höhe, die zu den bedeutendsten erhaltenen Schöpfungen des 13. Jahrhunderts gehören. Die auf weißen Grund gestellten Rankenbäume und Fabeltiere des Hauptschiffs und der Pfeiler sind hier noch unverfälschte Ausläufer der antiken Ornamentik. Gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts aber entstanden die Gemälde auf blauem Grunde im Altarraum der Kirche. Hier thront Maria zwischen den beiden Johannes in vollzähligem Reigen von 16 Engeln, deren aufrechte Flügel in der Mitte zusammenlodern. In den Zwickeln und an der Ostwand erscheinen die vorbildlichen Geschichten des Alten Testamentes. In der Halbkuppel der nördlichen Nebenapsis ist die Krönung Mariä, an ihren Wänden sind Vorgänge aus dem Leben der hl. Katharina schon in freierer Bewegung gemalt.

Auf gleichem Boden stehen die Fresken der Nikolaikapelle am Dome zu Soest: in der Nischenwölbung der thronende Heiland zwischen Maria und Johannes dem Täufer, dem hl. Augustinus und dem hl. Patroklus. Auf gleichem Boden stehen aber auch die leider arg übermalten Nischenbilder der Kilianskirche zu Lügde im Teutoburger Walde und die Wand- und Deckengemälde der katholischen Pfarrkirche zu Methler bei Dortmund, die Nordhoff begeistert geschildert hat. In der östlichen Gewölbekappe sitzt hier der Heiland, ernst blickend, auf

goldenem Throne vor blauem Grunde. Sein Typus ist byzantinisch. Die Heiligenscheine aller Gestalten sind golden gemustert, und ihre Köpfe sind mit bräunlichen und grünlichen Schatten weiter durchmodelliert, als es in der abendländischen Malerei dieser Zeit üblich ist.

Das großartigste Denkmal der romanischen Malerei in den altsächsischen Landen aber sind die Wand- und Deckengemälde des Braunschweiger Domes, die uns, obgleich nur ein Teil von ihnen erhalten und die Wiederherstellung des Erhaltenen keineswegs völlig gelungen ist, doch immer noch in ernsten Umrissen und leuchtenden Farben große bildliche Zusammenhänge vor Augen stellen. Ursprünglich werden sie die ganze Kirchenlehre in einer durch den Gottesdienst und die örtliche Heiligenlegende bedingten Auswahl von Bildern veranschaulicht haben. Am Kreuzgewölbe des Chorquadrats sind in 24 größeren und kleineren Ovalrahmen die Vorfahren des Heilands dargestellt: an ihrer Spitze Maria auf goldenem Throne in blauem Unterkleide und purpurnem Obergewande. In den Schildbogen der Nord- und Südwand des Chors werden die Geschichten des Alten Testaments erzählt, in den Hauptfeldern darunter, hüben und drüben in drei Reihen, an der Nordwand ruhig, ernst und stilvoll die Geschichten Johannes des Täufers, an der Südwand unruhiger, aber auch lebendiger die Legenden des hl. Blasius und des Thomas a Becket. In den Gewölbekappen der Vierung kommen Christi Geburt, seine Darstellung im Tempel, dann, mit kühnem Sprunge, die Marien am Grabe, der Weg nach Emmaus, das Mahl in Emmaus und die Ausgießung des Heiligen Geistes zur Anschauung. Im südlichen Kreuzarm entfalten die vier Kreuzgewölbekappen die himmlische Herrlichkeit der Offenbarung Johannis. An seinen drei Seitenwänden aber werden unten wieder Heiligenlegenden, darüber in den Schildbogen biblische Geschichten und Gleichnisse erzählt: die Ostwand enthüllt uns des Heilands Auferstehung, Höllenfahrt und Himmelfahrt. In allen diesen auf blauen Grund gestellten Bildern, an denen vom Anfang bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts gearbeitet sein muß, ist der zeichnerische Grundcharakter durch Betonung der schwarzen Um- und Inrisse gewahrt. Ein Fortschritt von ruhigem, befangenem Ernste, wie die Deckenbilder des Chorquadrats ihn zeigen, zu größerer

Abb. 220. Die Marien am Grabe Christi. Rechter Seitenflügel des Altaraufsatzes aus der Marienkirche zu Soest in den Königl. Museen zu Berlin. Nach Photographie von Fr. Hanfstängl in München. (Zu S. 287.)

Weichheit, Freiheit und Natürlichkeit, wie sie schon in den Bildern aus der Geschichte des Täufers hervortreten, läßt sich aber auch hier nicht verkennen.

Daß nicht nur die Kirchen, daß auch die weltlichen Gebäude des romanischen Zeitalters mit üppigen und anmutigen Gemäldefolgen geschmückt zu sein pflegten, wissen wir aus den Schriftquellen, die Wunderdinge von den Darstellungen geschichtlicher oder dichterischer Vorgänge an den Wänden der Herrscherpaläste melden, ersehen wir aber auch aus einigen Überbleibseln spätromanischer weltlicher Wandgemälde, von denen im sächsisch-thüringischen Gebiete die der „Trinkstube" des alten „Hessenhofes" zu Schmalkalden zu nennen sind. Sie sind zuerst von Otto Gerland, dann, nachdem sie in größerem Umfange bloßgelegt worden, von Paul Weber veröffentlicht worden. In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden, werfen sie ein helles Licht auf den Platz, der in Ritterwohnungen dieser Zeit bereits der weltlichen Dichtkunst als Führerin der Malerei eingeräumt wurde. Wiedergegeben sind am Gewölbe und an den Wänden der Innenseite in fortlaufenden Bildern, die sich gelb und rotbraun von weißem Grunde abheben, eine Reihe von Abenteuern aus Hartmanns von Aue Heldengedicht „Iwein", und zwar als Hauptbild das Hochzeitsmahl, dessen Darstellung dem Raume ein festlich-heiteres Ansehen gegeben haben muß.

Den Werken der Wandmalerei setzten sich auch in Deutschland die Schöpfungen der monumentalen Glasmalerei an die Seite. Aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts stammt, nach Didtmann, im altsächsischen Gebiete das leuchtende Glasbild des in Weiß und Dunkelgelb gekleideten sitzenden Heilands, das einem spätgotischen Glasfenster der kleinen Kirche zu Veitsberg bei Weida eingesetzt worden, und dem 12. Jahrhundert gehören auch die beiden aus Bruchstücken wiederhergestellten Fenster mit Darstellungen aus dem Leben und Leiden Christi im Chor des Soester Domes an. Gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts aber entstanden das schöne Chorfenster mit dem Stammbaum Christi in der Pfarrkirche zu Legden in Westfalen, Bruchstücke im Landesmuseum zu Münster und die drei Prachtfenster der Stiftskirche zu Bücken an der Weser, die, nicht bekannt genug, zu den Perlen der deutschen Glasmalerei gehören. In den rund umrahmten Mittelfeldern des Mittelfensters sind die Geburt und die Taufe des Heilands, das Abendmahl, die Kreuzigung, die Auferstehung und Christi Erscheinung unter den Jüngern auf rotem Grunde dargestellt; in den auf blauem Grunde stehenden Doppelbildern der Seitenfelder aber werden gottesdienstliche Handlungen zu Vorgängen aus dem Leben des Heilands in Beziehung gesetzt. Besseres und Eigenartigeres als diese Werke hat die ganze Glasmalerei dieser Zeit, deren Technik (S. 231) sie vortrefflich kennzeichnen, nicht hervorgebracht. Didtmann hält sie übrigens wohl mit Recht für rheinischen Ursprungs.

In Westfalen tritt uns auch die Tafelmalerei jetzt zum ersten Male greifbar entgegen. Hat es auch wohl niemals völlig an Gemäldetafeln gefehlt, die bald diesem, bald jenem Zwecke dienen mochten, so entwickelte sich doch erst jetzt eine eigentliche Tafelmalerei aus den Altaraufsätzen und Altarvorsätzen, die, soweit sie nicht aus gewebten Stoffen (Antependien) bestanden, bisher vornehmlich von den Goldschmieden hergestellt worden waren. Gleich die drei ältesten Werke der westfälischen Tafelmalerei, die von Heereman van Zuydwyk veröffentlicht worden, machen uns mit dreiteiligen Altarbildern bekannt, deren Seitenbilder hier noch auf einer Tafel mit dem Mittelbilde stehen, während sie unter dem Einfluß der alten Elfenbeintriptychen bald zu beweglichen und schließbaren Flügeln wurden. Alle drei Werke stammen aus

Soest. Das älteste, der Altarvorsatz aus der Walpurgiskirche, befindet sich jetzt im Landesmuseum zu Münster in Westfalen. Die stattliche Tafel besteht aus Eichenholz, das zuerst mit einem Kreidegrund, dann mit Blattgold überzogen worden. Die Gemälde sind mit Temperafarben auf den Goldgrund gesetzt. Im Mittelbild thront der segnende Heiland, eine milde, edle Gestalt, auf dem Regenbogen. Unter den seitlichen Rundbogenarkaden stehen links Maria und die hl. Walpurgis, rechts Johannes der Täufer und ein heiliger Bischof. Das ruhige, stille Werk, dessen schwarze Um- und Inrißzeichnung mit hellen, byzantinisch modellierten Farben gefüllt ist, wird neuerdings mit 1165 zu früh angesetzt, gehört indessen doch wohl noch dem Ende des 12. Jahrhunderts an. Mit Unrecht aber verlegte Janitschek auch den Altaraufsatz der Marienkirche zu Soest, der sich im Berliner Museum befindet, noch ans Ende dieses Jahrhunderts. Im linken Seitenfelde ist Christus vor Kaiphas, im rechten sind die Marien am Grabe, auf dem ein majestätischer Flügelengel thront (Abb. 220), dargestellt. Das Mittelbild zeigt die Kreuzigung des Heilands, der schon mit gekreuzten Füßen, geschlossenen Augen und geneigtem Haupte wiedergegeben ist. Auf Goldgrund gemalt, ist diese Tafel, die um 1230 entstanden sein wird, feuriger in der Färbung, lebhafter in den Gebärden, unruhiger in der Gewandung, aber dürftiger in der Modellierung des Nackten als jene ältere Soester Arbeit. Hat man ihr byzantinische Motive nachgewiesen, so darf doch nicht übersehen werden, daß das Hauptmotiv, die Kreuzigung des Heilands, mit gekreuzten Füßen, abendländischen Ursprungs ist. Das dritte Soester Werk, das ebenfalls im Berliner Museum verwahrt wird, ist mindestens noch zwanzig Jahre jünger. Auf Goldgrund unter romanischen Rundbogen ist hier in der Mitte die Dreieinigkeit (Abb. 221), ist links Maria, rechts Johannes der Evangelist dargestellt. Gottvater, der das Kreuz mit dem toten Heiland vor sich hält, ist hier bereits eine mächtige Greisengestalt, deren ernster, ausdrucksvoller, von flatterndem, grauem Haupthaar umwallter Kopf von großartigem Eigenleben erfüllt ist. Die Gestalten der Muttergottes und des Evangelisten sind schon mehr äußerlich bewegt als innerlich, und ihre Gewänder zeigen jene seltsame, eckige, knitterige Unruhe, mit der der romanische Stil in der Malerei Deutschlands überall ausklingt.

Abb. 221. Die Dreieinigkeit. Mittelstück eines dreiteiligen Soester Tafelgemäldes im Museum zu Berlin. Nach Photographie von Fr. Hanfstängl in München.

In der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts sank auch die sächsische Buchmalerei in tiefsten Verfall, aus dem sie sich im zwölften allmählich erhob, um gegen 1200

nach erneutem byzantinischen Zufluß, überlieferte Motive mit neuem, bewegterem Leben erfüllend, ins Fahrwasser der französischen Gotik einzulenken. Die Umrißzeichnung lag, wie wir gesehen haben, der Malerei schon seit Jahrhunderten zugrunde, und die Buchillustration gab sich, wenn es auf rasche und billige Arbeit ankam, wohl eher als die Großmalerei mit der farblosen Umrißzeichnung oder leichten Antönung der Flächen zufrieden; überall aber, wo es sich darum handelte, ihr Können zu zeigen und ihre ganze Pracht zu entfalten, füllte sie die Zeichnung sorgfältig mit Deckfarben aus und stellte die Umrisse, wo sie hierbei gelitten hatten, nachträglich wieder her. Gerade die sächsisch-thüringischen Klöster dieser Zeit, in denen nach wie vor hauptsächlich Evangelienbücher, Psalter und Meßbücher geschrieben und mit Abbildungen versehen wurden, hielten durchweg an der sorgfältigen Ausführung in Deckfarben fest.

Abb. 222. Titelblatt des Markusevangeliums aus dem Evangeliar im Rathaus zu Goslar. Nach der Ausgabe von A. Goldschmidt.

Im 12. Jahrhundert waren die Gründe meist noch reich und vielfarbig gemustert. Gold trat in allmählich zunehmender Weise hinzu. Je unruhiger aber die Gründe und die Umrahmungen mit ihren reichen Verzierungen wurden, um so ruhiger blieben noch die figürlichen Darstellungen dieses Jahrhunderts. Ernst und steif stehen die Gestalten da; in der befangenen Kopfbildung treten die Untergesichter breit hervor; die Faltengebung der Gewänder ist ruhig, aber, wie die häufigen Drehfalten am Knie zeigen, mißverstanden. Das glänzendste Werk dieser Art ist ein Evangelienbuch, das Heinrich der Löwe um 1175 durch den Mönch Heriman in Helmwardeshausen für den Braunschweiger Dom malen ließ, jetzt aber der Herzog von Cumberland in Wien besitzt. Auf einem der Titelblätter führen Braunschweigs Schutzheilige Blasius und Ägidius den Herzog Heinrich und seine Gemahlin Mathilde der oben thronenden Madonna zu. Das unruhigere Wesen tritt, wie in der gleichzeitigen Bildhauerei, in der Handschriftenmalerei des letzten Jahrzehntes des 12. Jahrhunderts hervor. Am deutlichsten erkennbar ist der Übergang in dem Evangelienbuch des Trierer Domschatzes (Nr. 142, A 124), das in Paderborn geschrieben zu sein scheint, und in dem 1194 geschriebenen Evangelienbuch der Wolfenbütteler Bibliothek (Cod. Helmst. 65). In jenem wechselt der Goldgrund noch mit gemusterten Farbengründen, in diesem ist er wenigstens noch von Farbenstreifen eingefaßt. In jenem stehen ruhige Bilder neben bewegteren, in diesem ist der neue krausere Zeitstil bereits deutlich im Anzug.

Unter den sächsischen Handschriften, die den byzantinisch angehauchten Stil der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in eigenartigster Ausbildung zeigen, ragt zunächst ein Buch der Magdeburger Domgymnasialbibliothek (Nr. 152) hervor, das, seiner Inschrift nach, 1214 in Magdeburg von einem Kaplan Heinrich geschrieben worden. Außer wertvollen Initialen enthält es nur das in Deckfarben auf Goldgrund gemalte Bild der Kreuzigung. Der Heiland ist hier noch mit vier Nägeln ans Kreuz geschlagen, sein Körper aber schon im Todeszucken krampfhaft nach der Seite ausgebogen; und der Faltenwurf ist von größter Unruhe und Eckigkeit. Noch reiner byzantinisch mutet uns ein doch wohl in Deutschland zu Anfang des 13. Jahrhunderts entstandenes, im Rathaus zu Goslar bewahrtes Evangeliar an, das Goldschmidt mustergültig veröffentlicht hat. In den figürlichen Darstellungen dieses Buches spricht sich eine abgeleitete, eher gezierte als kraftvolle, aber in Formen und Farben zielbewußt nach mannigfaltigem Leben strebende Kunst aus (Abb. 222). Eigentümlich sind die Fische mit Menschenköpfen in der Berufungsszene der Apostel zu Menschenfischern. Die Verschiedenheit der deutschen Künstlerhände dieser Zeit ist erstaunlich. Wenn ein Künstlermönch sich einmal enger an ein byzantinisches Vorbild hielt, als üblich war, so tat er auch das auf eigene Faust.

Abb. 223. Die Höllenfahrt Christi. Miniatur aus dem Psalterium des Landgrafen Hermann von Thüringen, in der Stuttgarter Hofbibliothek. Nach A. Haseloff, „Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts". (Zu S. 290.)

Diesen einzelnstehenden sächsisch-westfälischen Werken der ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts tritt dann aber eine Reihe gleichartiger Werke gegenüber, die Haseloff zu einer besonderen thüringisch-sächsischen Schule der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zusammengefaßt hat. Es sind fast durchweg Psalterbücher für den Handgebrauch hochgestellter Persönlichkeiten. Den Anfang macht überall der Kalender, der zu jedem Monat in geschmackvoller Zusammenordnung das Bild seines Tierkreiszeichens, seines Apostels und der sittenbildlich dargestellten ländlich-bäuerlichen Arbeiten bringt, die in ihm vorgenommen werden (Monatsbilder). In die Psalmenillustrationen aber sind, weil die Psalmenbücher hier jetzt an die Stelle der Evangelienbücher traten, in reicherem Umfange als bisher die Bilderfolgen des Neuen Testaments aufgenommen worden. Haseloff unterscheidet unter den mehr denn 12 Handschriften dieser Schule drei verschiedene Entwickelungsstufen. Man verfolgt, wie der noch feste Deckfarbenstil sich allmählich auflockert, in der Modellierung verfällt und hier und da fast zur kolorierten Umrißzeichnung wird; man bemerkt, wie der durch byzantinische Vermittelung überlieferte antike Faltenwurf der Gewänder anfangs durch Häufung übertrieben und in „scharfbrüchig-eckiger Weise weiterentwickelt" wird, um sich dann zwar nicht zu beruhigen, aber doch „in rundlichere und weichere Formen zu kleiden"; man sieht, wie der Christustypus, der seit dem 12. Jahrhundert stets bärtig ist, anfangs, durch byzantinische Vorbilder beeinflußt, das langgezogene, verfeinerte Gesicht mit der schmalen geraden Nase, dem kleinen Munde, dem kurzen Vollbart bevorzugt, allmählich aber derber, breiter, germanischer wird, und man fühlt, wie das innere Leben der Darstellungen vom Empfindsamen und Beweglichen zum Großen, Feierlichen und Pathetischen gesteigert wird, um

Dann aber tritt in den drei großen, aus rotem Sandstein erbauten romanischen Domen des Mittelrheins, den Domen zu Mainz, Speier und Worms, das doppelt gebundene System der gewölbten Pfeilerbasiliken (S. 204) mit großer Kraft- und schlichter, edler Prachtentfaltung seine Herrschaft an. Von außen wirken die reich gegliederten Turmgruppen, wirkt die große Massengliederung, wirken neben Rundbogen und Lisenen unter den Dächern vor allem die rundbogigen, von Säulchen getragenen Zwerggalerien, die, aus Oberitalien eingeführt, den sächsischen Ländern unbekannt blieben. Von innen wirken die großen, in sich abgeschlossenen Formen, wirken die edlen Verhältnisse, wirkt die schlichte, vielfach herbe Reinheit der Einzelformen. Diese Kirchen hatten als flachgedeckte Pfeilerbasiliken, deren Seitenschiffe zur Einwölbung bestimmt worden, schon in dem karolingisch-ottonischen Zeitraum eine Rolle gespielt. Der alte Dom von Mainz, dessen Baugeschichte Fr. Schneider, G. Dehio und F. Jac. Schmidt aufgeklärt haben, war von 778 bis 1050 gebaut worden; den Hauptbau T förmigen Grundrisses hatte der Erzbischof Willigis 978 gegründet. Der alte Dom von Worms war zwischen 1000 und 1025 emporgestiegen. Der erste Dom von Speier war zwischen 1030 und 1060 errichtet worden. Die heutigen mit Kreuzgewölben bedeckten Bauten dieser Gotteshäuser behielten wenigstens teilweise die Grundrisse ihrer nächsten Vorläufer: Mainz und Worms (Abb. 225) ihre Doppelchöre, Speier seine westliche Vorhalle, die, wie sie jetzt erscheint, freilich ein schwacher Neubau des 19. Jahrhunderts ist. Im übrigen erhielt der Dom von Speier seine jetzige Gestalt (Abb. 226) durch Kaiser Heinrich IV. zwischen 1080 und 1100; ihm folgte als Zwillingsbau seit 1081 der Neubau des Domes zu Mainz, der 1137 beendet wurde. Der Neubau des Domes zu Worms aber fand erst zwischen 1171 und 1192 statt. Der Speierer Dom, den Meyer-Schwartau mit verwandten Bauten zusammengestellt hat, ist durch seine geräumige Krypta ausgezeichnet; die kleinere Krypta des Mainzer Domes ist erst neuerdings wiederhergestellt worden; der Wormser Dom ist schon ohne Krypta erbaut. Verschieden gestaltet sich in den drei Domen die Gliederung der Wände durch die den Pfeilern vorgelegten, als Gewölbeträger aufsteigenden Halbsäulen. In Mainz tragen nur die Hauptpfeiler Halbsäulen mit Würfelkapitellen, und die Blendbogen, die von den leichteren Zwischenpfeilern aufsteigen, bilden unterhalb der Hauptfenster eine blinde Galerie. Im Dom zu Speier, der größten der drei Kirchen, steigen die ausnahmsweise mit korinthisierenden Kapitellen geschmückten Halbsäulen der Hauptpfeiler in zwei Absätzen empor; aber auch den Zwischenpfeilern sind Halbsäulen vorgelegt, die hier Würfelkapitelle tragen, und die von ihnen aufsteigenden Blendbogen umrahmen die Hauptfenster des Obergadens. In Worms sind wieder nur die Hauptpfeiler mit Halbsäulenvorlagen versehen, die jedoch, von Viertelsäulen begleitet, reicher gegliedert erscheinen; die von den Zwischenpfeilern aufsteigenden Blenden aber schließen auch hier die Fenster ein. Die Kreuzgewölbe sind in Speier noch rippenlos, sind aber auch sicher in Mainz, wahrscheinlich in Worms erst nachträglich in Rippengewölbe verwandelt worden. Der Speierer Dom wirkt, nach seiner nur teilweise geglückten Herstellung im 19. Jahrhundert, mit seinen beiden achteckigen Vierungstürmen und seinen vier schlankeren, in steinerne Achteckhelme übergehenden Hochtürmen, in seiner Regelmäßigkeit von außen streng baulich und doch durch seine Lage malerisch reizvoll, von innen aber,

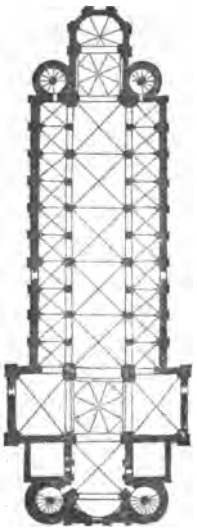


Abb. 225. Grundriß des Domes zu Worms. Nach W. Lübke, „Geschichte der Architektur".

abgesehen von seiner modernen Bemalung, edel abgerundet und wohltuend ausgeglichen. Daß dieser gewaltige Bau ohne inneres Strebewerk errichtet wurde, wodurch er sich von den gleichzeitigen oder wenig früheren lombardischen und burgundischen Kreuzgewölbebauten (Sant' Ambrogio in Mailand, Cluny) unterscheidet, ist, wie Dehio gezeigt hat, eine selbständige, kühne

Abb. 226. Das Innere des Domes zu Speier. Nach Photographie von Professor Reeb in Mainz.

Tat der deutschen Baukunst. Der ebenfalls sechstürmige Mainzer Dom entfaltet von außen malerischere Seiten. Von innen wirkt er schon durch den Übergangsstil seiner Westteile reicher als die Speierer Schwesterkirche, aber nicht so vornehm ruhig wie diese. Der Wormser Dom gleicht von außen einigermaßen dem Mainzer; sein reich gegliederter und verzierter Ostchor (Taf. 39) und die vier schlanken Rundtürme, die seine achteckigen Vierungstürme begleiten, verleihen ihm ein schmuckes Ansehen. Das Innere zeigt edle Verhältnisse und wirkungsvolle Durchblicke, der Übergangsstil meldet sich auch hier im Westchor und in der Westkuppel.

Dann aber tritt in den drei großen, aus rotem Sandstein erbauten romanischen Domen des Mittelrheins, den Domen zu Mainz, Speier und Worms, das doppelt gebundene System der gewölbten Pfeilerbasiliken (S. 204) mit großer Kraft- und schlichter, edler Prachtentfaltung seine Herrschaft an. Von außen wirken die reich gegliederten Turmgruppen, wirkt die große Massengliederung, wirken neben Rundbogen und Lisenen unter den Dächern vor allem die rundbogigen, von Säulchen getragenen Zwerggalerien, die, aus Oberitalien eingeführt, den sächsischen Ländern unbekannt blieben. Von innen wirken die großen, in sich abgeschlossenen Formen, wirken die edlen Verhältnisse, wirkt die schlichte, vielfach herbe Reinheit der Einzelformen. Diese Kirchen hatten als flachgedeckte Pfeilerbasiliken, deren Seitenschiffe zur Einwölbung bestimmt worden, schon in dem karolingisch-ottonischen Zeitraum eine Rolle gespielt. Der alte Dom von Mainz, dessen Baugeschichte Fr. Schneider, G. Dehio und F. Jac. Schmidt aufgeklärt haben, war von 778 bis 1050 gebaut worden; den Hauptbau T förmigen Grundrisses hatte der Erzbischof Willigis 978 gegründet. Der alte Dom von Worms war zwischen 1000 und 1025 emporgestiegen. Der erste Dom von Speier war zwischen 1030 und 1060 errichtet worden. Die heutigen mit Kreuzgewölben bedeckten Bauten dieser Gotteshäuser behielten wenigstens teilweise die Grundrisse ihrer nächsten Vorläufer: Mainz und Worms (Abb. 225) ihre Doppelchöre, Speier seine westliche Vorhalle, die, wie sie jetzt erscheint, freilich ein schwacher Neubau des 19. Jahrhunderts ist. Im übrigen erhielt der Dom von Speier seine jetzige Gestalt (Abb. 226) durch Kaiser Heinrich IV. zwischen 1080 und 1100; ihm folgte als Zwillingsbau seit 1081 der Neubau des Domes zu Mainz, der 1137 beendet wurde. Der Neubau des Domes zu Worms aber fand erst zwischen 1171 und 1192 statt. Der Speierer Dom, den Meyer-Schwartau mit verwandten Bauten zusammengestellt hat, ist durch seine geräumige Krypta ausgezeichnet; die kleinere Krypta des Mainzer Domes ist erst neuerdings wiederhergestellt worden; der Wormser Dom ist schon ohne Krypta erbaut. Verschieden gestaltet sich in den drei Domen die Gliederung der Wände durch die den Pfeilern vorgelegten, als Gewölbeträger aufsteigenden Halbsäulen. In Mainz tragen nur die Hauptpfeiler Halbsäulen mit Würfelkapitellen, und die Blendbogen, die von den leichteren Zwischenpfeilern aufsteigen, bilden unterhalb der Hauptfenster eine blinde Galerie. Im Dom zu Speier, der größten der drei Kirchen, steigen die ausnahmsweise mit korinthisierenden Kapitellen geschmückten Halbsäulen der Hauptpfeiler in zwei Absätzen empor; aber auch den Zwischenpfeilern sind Halbsäulen vorgelegt, die hier Würfelkapitelle tragen, und die von ihnen aufsteigenden Blendbogen umrahmen die Hauptfenster des Obergadens. In Worms sind wieder nur die Hauptpfeiler mit Halbsäulenvorlagen versehen, die jedoch, von Viertelsäulen begleitet, reicher gegliedert erscheinen; die von den Zwischenpfeilern aufsteigenden Blenden aber schließen auch hier die Fenster ein. Die Kreuzgewölbe sind in Speier noch rippenlos, sind aber auch sicher in Mainz, wahrscheinlich in Worms erst nachträglich in Rippengewölbe verwandelt worden. Der Speierer Dom wirkt, nach seiner nur teilweise geglückten Herstellung im 19. Jahrhundert, mit seinen beiden achteckigen Vierungstürmen und seinen vier schlankeren, in steinerne Achteckhelme übergehenden Hochtürmen, in seiner Regelmäßigkeit von außen streng baulich und doch durch seine Lage malerisch reizvoll, von innen aber,

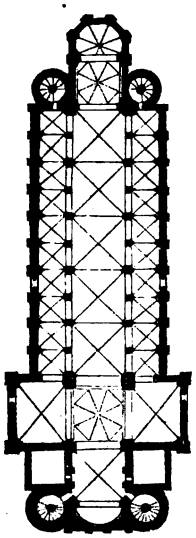


Abb. 225. Grundriß des Domes zu Worms. Nach W. Lübke, „Geschichte der Architektur".

abgesehen von seiner modernen Bemalung, edel abgerundet und wohltuend ausgeglichen. Daß dieser gewaltige Bau ohne inneres Strebewerk errichtet wurde, wodurch er sich von den gleichzeitigen oder wenig früheren lombardischen und burgundischen Kreuzgewölbebauten (Sant' Ambrogio in Mailand, Cluny) unterscheidet, ist, wie Dehio gezeigt hat, eine selbständige, kühne

Abb. 226. Das Innere des Domes zu Speier. Nach Photographie von Professor Neeb in Mainz.

Tat der deutschen Baukunst. Der ebenfalls sechstürmige Mainzer Dom entfaltet von außen malerischere Seiten. Von innen wirkt er schon durch den Übergangsstil seiner Westteile reicher als die Speierer Schwesterkirche, aber nicht so vornehm ruhig wie diese. Der Wormser Dom gleicht von außen einigermaßen dem Mainzer; sein reich gegliederter und verzierter Ostchor (Taf. 39) und die vier schlanken Rundtürme, die seine achteckigen Vierungstürme begleiten, verleihen ihm ein schmuckes Ansehen. Das Innere zeigt edle Verhältnisse und wirkungsvolle Durchblicke, der Übergangsstil meldet sich auch hier im Westchor und in der Westkuppel.

Zu den ältesten und entwickelungsreichsten Kirchenbauten in der Umgegend Kölns gehört die Benediktinerabteikirche zu Brauweiler, deren Aufbau 1048 begann. Reich ist namentlich ihr freilich erst im 19. Jahrhundert voll ausgebautes Turmsystem. Auch die Klosterkirche zu Knechtsteden (seit 1138), eine gewölbte Pfeilerbasilika mit Doppelchören, gehört hierher. Unterhalb Kölns erhebt sich am linken Rheinufer aber auch die Quirinskirche zu Neuß (seit 1207), ein Hauptwerk des rheinischen Übergangsstils mit einer achtseitigen, von vier kleinen Türmen begleiteten Vierungskuppel und einem mächtigen vierseitigen Westturm. Die Ostseite schließt

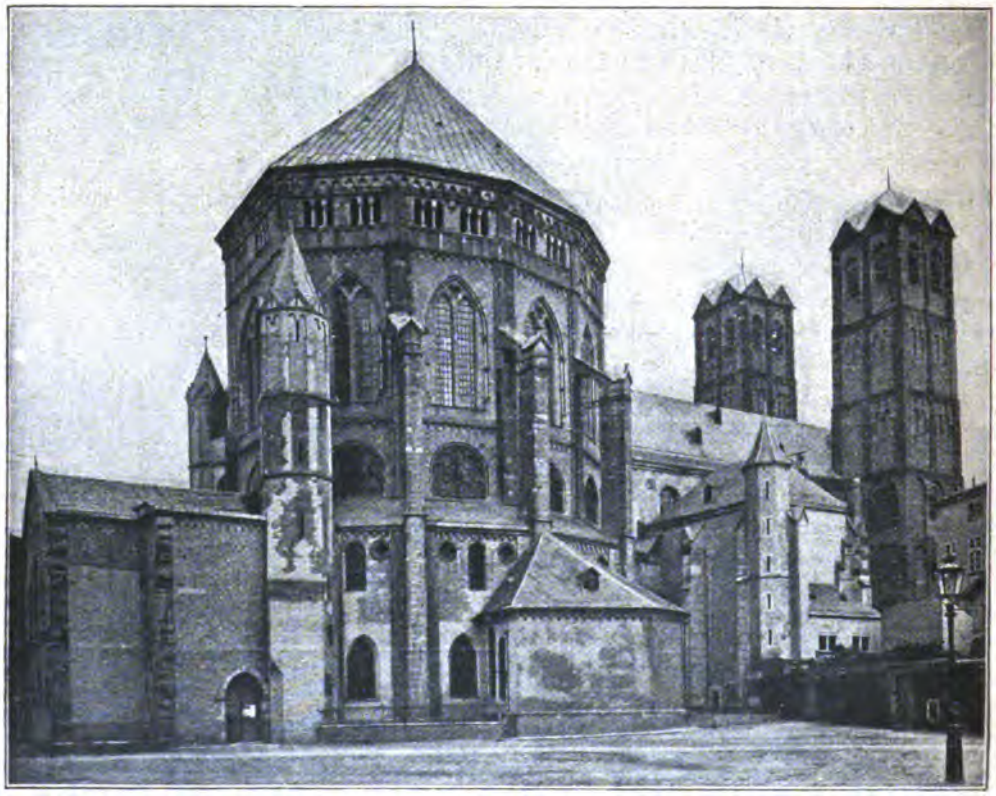


Abb. 230. Das Äußere der Kirche Sankt Gereon in Köln. Nach Photographie. (Zu S. 295.)

sich mit ihren drei Halbrundschiffen der Marienkirche im Kapitol, der Apostelkirche und der großen Martinskirche zu Köln an. Der Rundbogen herrscht in den Fenstern des Ostbaues. Die Langhausarkaden aber bestehen aus Spitzbogen; und in den Fenstern der Schiffe entfalten jene Kleeblattbogen, Fächerbogen und anderen Phantasieformen, die gerade den niederrheinischen Übergangsstil kennzeichnen, ihre malerischen Reize.

Diesen niederrheinischen Bauten reiht sich auf heute belgischem Boden noch eine der reichsten Bauschöpfungen des 12. Jahrhunderts, die Kathedrale von Tournai (Doornik; 1146—98), an; das Querschiff mit seinen beiden Turmpaaren (um 1213) bereitet den Übergangsstil vor; der Chor mit seinem Umgang und seinem Kapellenkranz ist ein Prachtwerk des gotischen Stils. Ursprünglich war die Kathedrale eine flachgedeckte, kreuzförmige romanische Pfeilerbasilika, deren halbrunder Chorabschluß mit den ebenso halbrunden Querschiffabschlüssen

einen Ostbau niederrheinischer Art bildet. Im Hauptschiff wirken die Emporen über den Rundbogenarkaden, die Triforien über den Emporen, die Obergadenfenster über der Triforiengalerie zu einem normannisch-vierstöckigen Eindruck zusammen. Der viereckige Vierungsturm bildet mit seinen Trabanten, den Querschiffturmpaaren, eine Turmgruppe eindrucksvollster Art. Zwei kleine Rundtürme zieren die Westfassade. Gerade von außen gesehen schließt die mächtige Kirche sich den niederrheinischen Bauten an.

Im Gebiet des rechten Rheinufers zeigt den rheinischen Übergangsstil in höchster Vollendung der Dom zu Limburg an der Lahn (Abb. 231 und Taf. 41), der zwischen 1213 und 1242 errichtet wurde, eine kreuzförmige Basilika gebundenen Systems mit rundem Chorschluß und ebensolchem inneren Chorumgang. Von ihren sieben Türmen erhebt sich der höchste über der Vierung. Schüchterne Strebebogen erscheinen am Äußeren neben Rund- und Spitzbogenfriesen. Im Inneren aber tragen nicht nur die Seitenschiffe, sondern trägt auch der Chorumgang Emporen mit zierlichen Spitzbogenarkaden; doch wechseln Rundbogenfenster noch mit Spitzbogenfenstern, und im spitzbogigen Westportal erscheint ein Kleeblattbogen. Die tragenden Pfeiler sind reich gegliedert, die Zwischenpfeiler schmucklos. Knospenblattwerk schmückt alle Kapitelle. Viele Einzelheiten sind offenbar auch hier der Kathedrale von Laon (S. 239) entlehnt; und doch trägt der Gesamtbau ein durch und durch deutsches Gepräge. Gerade dieser Bau könnte in seiner gleichmäßigen Vollendung dazu führen, den „Übergangsstil" als einen eigenen, in sich abgeschlossenen Stil zu bezeichnen. Eigenartiger war die noch als Ruine von künstlerischem Reiz umflossene Zisterzienserkirche von Heisterbach (1202—33) im Siebengebirge, eine Basilika mit zwei Querschiffen, mit Chorumgang und mit reichem, freilich nach außen in der Mauerdecke versteckten Kapellenkranz, der sich auch im Langhaus und im östlichen Querhaus fortsetzt. Das gotische Strebesystem trat nur an der Außenseite des Chors zutage, aber schon die Pfeiler zwischen den Kapellen wirkten als versteckte Strebepfeiler. In den zierlichen, zum Teil verdoppelt übereinandergestellten, im Obergeschoß durch hochgestellten Rundbogen gebildeten Chorumgangsarkaden (Taf. 42) herrschen Knospenkapitelle, im Langhaus noch Würfelkapitelle. Die Fenster waren zum großen Teil rundbogig, die konstruktiv tätigen Bogen aber überall zugespitzt.

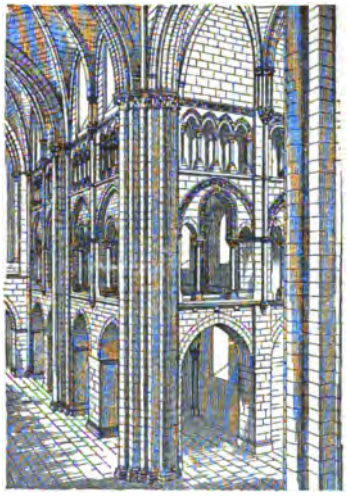


Abb. 231. Das Innere des Domes zu Limburg a. d. L. Nach G. Dehio a. a. O.

Eine der reizvollsten deutschen Übergangskirchen in der weiteren rechten Rheinseite ist dann noch die hochthronende Pfarrkirche zu Gelnhausen. Der Turm ihrer Westfassade, der um 1170 errichtet wurde, ist noch ganz romanisch. Auch das Mittelschiff, das sogar noch flachgedeckt ist, hat Rundbogenfenster, wird aber von Spitzbogenarkaden getragen. Besonders prächtig wirken im Ostbau von außen das Querhaus mit seinen abgerundeten Armen, der Chor, der achteckige Vierungsturm und die schlanken Ecktürme zusammen. Im Inneren sind die Einzelformen von entzückender Klarheit und Anmut. Einige der schlanken, zum Teil freistehenden Säulen vor den Chorpfeilern sind, wie in Salisbury (S. 259), mit Schaftringen an den Pfeilern befestigt. Die attischen Basen haben Eckblätter; die schlanken Knospenkapitelle sind hier und da durch tierische Gebilde belebt. „Der Übergang ist hier", sagt Dohme, „bei

Zu den ältesten und entwickelungsreichsten Kirchenbauten in der Umgegend Kölns gehört die Benediktinerabteikirche zu Brauweiler, deren Aufbau 1048 begann. Reich ist namentlich ihr freilich erst im 19. Jahrhundert voll ausgebautes Turmsystem. Auch die Klosterkirche zu Knechtsteden (seit 1138), eine gewölbte Pfeilerbasilika mit Doppelchören, gehört hierher. Unterhalb Kölns erhebt sich am linken Rheinufer aber auch die Quirinskirche zu Neuß (seit 1207), ein Hauptwerk des rheinischen Übergangsstils mit einer achtseitigen, von vier kleinen Türmen begleiteten Vierungskuppel und einem mächtigen vierseitigen Westturm. Die Ostseite schließt

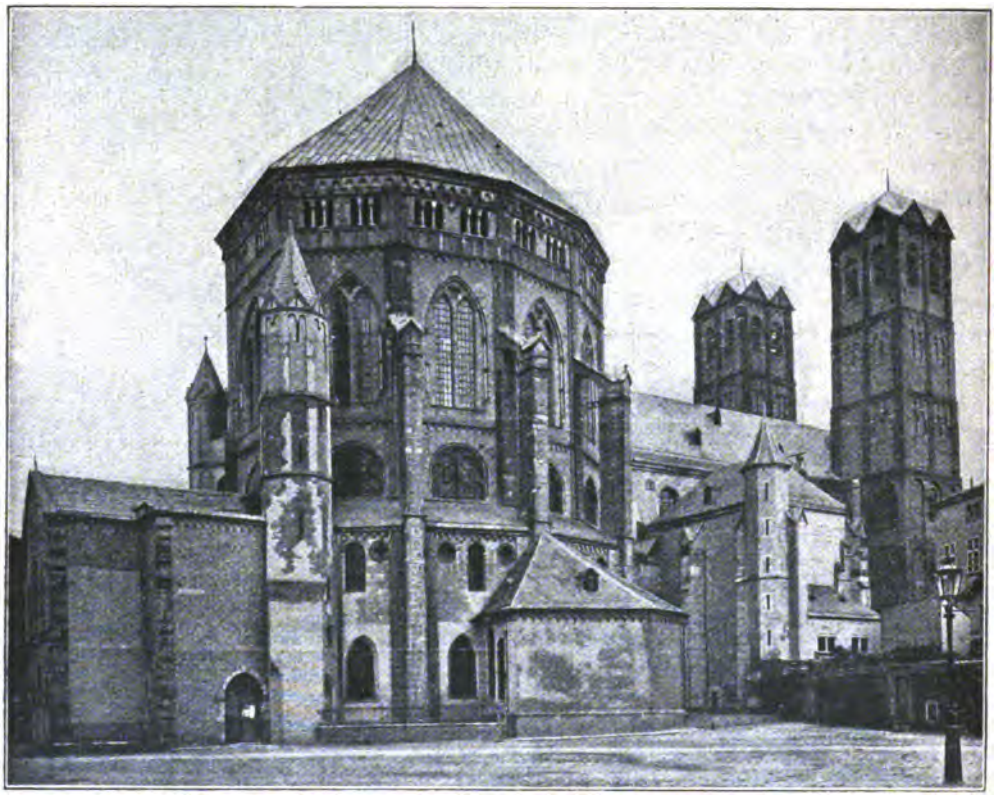


Abb. 230. Das Äußere der Kirche Sankt Gereon in Köln. Nach Photographie. (Zu S. 295.)

sich mit ihren drei Halbrundschiffen der Marienkirche im Kapitol, der Apostelkirche und der großen Martinskirche zu Köln an. Der Rundbogen herrscht in den Fenstern des Ostbaues. Die Langhausarkaden aber bestehen aus Spitzbogen; und in den Fenstern der Schiffe entfalten jene Kleeblattbogen, Fächerbogen und anderen Phantasieformen, die gerade den niederrheinischen Übergangsstil kennzeichnen, ihre malerischen Reize.

Diesen niederrheinischen Bauten reiht sich auf heute belgischem Boden noch eine der reichsten Bauschöpfungen des 12. Jahrhunderts, die Kathedrale von Tournai (Doornik; 1146—98), an; das Querschiff mit seinen beiden Turmpaaren (um 1213) bereitet den Übergangsstil vor; der Chor mit seinem Umgang und seinem Kapellenkranz ist ein Prachtwerk des gotischen Stils. Ursprünglich war die Kathedrale eine flachgedeckte, kreuzförmige romanische Pfeilerbasilika, deren halbrunder Chorabschluß mit den ebenso halbrunden Querschiffabschlüssen

einen Ostbau niederrheinischer Art bildet. Im Hauptschiff wirken die Emporen über den Rundbogenarkaden, die Triforien über den Emporen, die Obergadenfenster über der Triforiengalerie zu einem normannisch-vierstöckigen Eindruck zusammen. Der viereckige Vierungsturm bildet mit seinen Trabanten, den Querschiffturmpaaren, eine Turmgruppe eindrucksvollster Art. Zwei kleine Rundtürme zieren die Westfassade. Gerade von außen gesehen schließt die mächtige Kirche sich den niederrheinischen Bauten an.

Im Gebiet des rechten Rheinufers zeigt den rheinischen Übergangsstil in höchster Vollendung der Dom zu Limburg an der Lahn (Abb. 231 und Taf. 41), der zwischen 1213 und 1242 errichtet wurde, eine kreuzförmige Basilika gebundenen Systems mit rundem Chorschluß und ebensolchem inneren Chorumgang. Von ihren sieben Türmen erhebt sich der höchste über der Vierung. Schüchterne Strebebogen erscheinen am Äußeren neben Rund- und Spitzbogenfriesen. Im Inneren aber tragen nicht nur die Seitenschiffe, sondern trägt auch der Chorumgang Emporen mit zierlichen Spitzbogenarkaden; doch wechseln Rundbogenfenster noch mit Spitzbogenfenstern, und im spitzbogigen Westportal erscheint ein Kleeblattbogen. Die tragenden Pfeiler sind reich gegliedert, die Zwischenpfeiler schmucklos. Knospenblattwerk schmückt alle Kapitelle. Viele Einzelheiten sind offenbar auch hier der Kathedrale von Laon (S. 239) entlehnt; und doch trägt der Gesamtbau ein durch und durch deutsches Gepräge. Gerade dieser Bau könnte in seiner gleichmäßigen Vollendung dazu führen, den „Übergangsstil" als einen eigenen, in sich abgeschlossenen Stil zu bezeichnen. Eigenartiger war die noch als Ruine von künstlerischem Reiz umflossene Zisterzienserkirche von Heisterbach (1202—33) im Siebengebirge, eine Basilika mit zwei Querschiffen, mit Chorumgang und mit reichem, freilich nach außen in der Mauerdecke versteckten Kapellenkranz, der sich auch im Langhaus und im östlichen Querhaus fortsetzt. Das gotische Strebesystem trat nur an der Außenseite des Chors zutage, aber schon die Pfeiler zwischen den Kapellen wirkten als versteckte Strebepfeiler. In den zierlichen, zum Teil verdoppelt übereinandergestellten, im Obergeschoß durch hochgestellten Rundbogen gebildeten Chorumgangsarkaden (Taf. 42) herrschen Knospenkapitelle, im Langhaus noch Würfelkapitelle. Die Fenster waren zum großen Teil rundbogig, die konstruktiv tätigen Bogen aber überall zugespitzt.

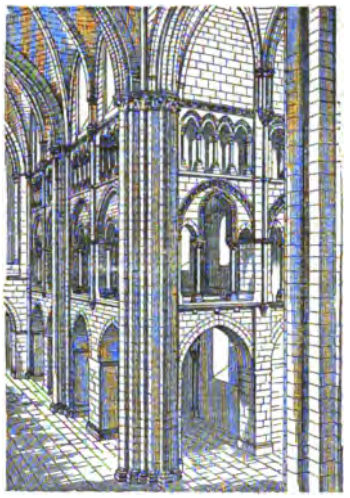


Abb. 231. Das Innere des Domes zu Limburg a. d. L. Nach G. Dehio a. a. O.

Eine der reizvollsten deutschen Übergangskirchen in der weiteren rechten Rheinseite ist dann noch die hochthronende Pfarrkirche zu Gelnhausen. Der Turm ihrer Westfassade, der um 1170 errichtet wurde, ist noch ganz romanisch. Auch das Mittelschiff, das sogar noch flachgedeckt ist, hat Rundbogenfenster, wird aber von Spitzbogenarkaden getragen. Besonders prächtig wirken im Ostbau von außen das Querhaus mit seinen abgerundeten Armen, der Chor, der achteckige Vierungsturm und die schlanken Ecktürme zusammen. Im Inneren sind die Einzelformen von entzückender Klarheit und Anmut. Einige der schlanken, zum Teil freistehenden Säulen vor den Chorpfeilern sind, wie in Salisbury (S. 259), mit Schaftringen an den Pfeilern befestigt. Die attischen Basen haben Eckblätter; die schlanken Knospenkapitelle sind hier und da durch tierische Gebilde belebt. „Der Übergang ist hier", sagt Dohme, „bei

nicht übertroffenem Reichtum zu homogener Eigenart verklärt." Der prächtige Bau beeinflußte weite Kreise Hessens. In der Gegend von Gelnhausen liegt aber auch die hübsche Klosterruine Arnsburg (1180—1215), die den Zisterzienserstil mit dem Übergangsstil noch klarer vermählt zeigt als die Abteikirche zu Heisterbach. In der gewölbten kreuzförmigen Pfeilerbasilika mit geradlinig geschlossenem Chor und niedrigem Umgang wechseln Würfelkapitelle mit kelchförmigen Knospenkapitellen, Rundbogen mit Spitzbogen; und alles ist von einfacher Schönheit.

Eine besondere Stellung nehmen auch am Rhein die Privatkapellen der Burgen und Schlösser ein, die sich auch hier in der Regel durch ihre Zweistöckigkeit auszeichnen. Zu den ältesten Doppelkapellen in den Rheinlanden gehören die Sankt Gotthardskapelle am Dom zu Mainz (1137) und die Kirche zu Schwarzrheindorf (1149—51), die sich Bonn gegenüber am rechten Rheinufer erhebt. Beide sind zweistöckig; beide sind rein romanisch; beide rühmen sich, die ältesten Säulchengalerien dieser Gegend zu besitzen. Einstöckig aber ist die Burgkapelle zu Kobern bei Koblenz, die den Übergangsstil von der Seite seiner glänzendsten Phantasie zeigt. Ein sechseckiger Mittelbau, der von schlanken, aus freistehenden Einzelsäulen gebildeten Säulenbündeln getragen wird, ist von einem sechseckigen Umgang umgeben, an den sich im Osten eine Apsis schließt. In den Einzelformen dieses Baues aber entfaltet der Übergangsstil alle seine Künste.

Am Oberrhein finden wir zunächst im Elsaß eine eigenartige Entfaltung der romanischen Kirchenbaukunst. Die Zentralkirche zu Ottmarsheim, die ein Achteck im Achteck bildet (S. 131), steht hier im Übergang von der karolingischen Kunst. Daß die romanischen Langbauten auch hier ihre baulich-bildnerischen Einzelgestaltungen, wie z. B. die Löwenportale, vielfach Oberitalien entlehnt haben, hat Cohn-Wiener betont. Zu den Eigentümlichkeiten der ernsten, schweren romanischen Baukunst des Elsaß gehört vorzugsweise die Ausstattung der Westschauseite der Kirchen mit zwei Viereckttürmen und dazwischenliegendem übergiebelten Vorhallenbau, gehören die häufig flachen Chorschlüsse, gehört aber auch eine gewisse wilde Phantastik der mit Tier- und Menschengebilden ausgestatteten Verzierungen. Eine Säulenbasilika ist die kleine Georgskirche zu Hagenau (1149—84). Den regelmäßigen Stützenwechsel zeigt die merkwürdige, im 12. Jahrhundert erneuerte Kirche zu Rosheim, deren Giebelfassade, nach lombardischer Art mit mächtigen, galerieartigen Rundbogenmotiven und phantastischem Bildwerk geschmückt, an die von San Zeno in Verona (S. 206) erinnert. Die meisten übrigen Kirchen aber sind kreuzförmige Pfeilerbasiliken. Die kreuzgewölbte Vorhalle der Stiftskirche zu Andlau (seit 1160), deren Portal völlig italienisch wirkt, öffnet sich mit einer Empore nach innen; diejenige der kräftig geschlossenen Abteikirche zu Maursmünster aber wendet sich in drei Bogen, die durch zwei reichverzierte Säulen mit Würfelkapitellen getrennt werden, stattlich nach außen; von den drei Türmen der Dreigiebel-Fassade dieser Kirche erhebt sich der etwas zurücktretende mittlere Hauptturm machtvoll trutzig zwischen den ins Achteck übergehenden Seitentürmen. Von der 1216 vollendeten Kirche zu Murbach stehen nur noch der geradlinig geschlossene, mit Rundbogenfenstern und Bogenfriesen geschmückte Ostchor und die Vierung, über der sich zwischen den beiden vierseitigen Querhaustürmen ein Satteldach erhebt. Lombardische Einflüsse sind auch hier unverkennbar. In der 1082 begonnenen, gedrungen kräftigen Leodegarskirche zu Gebweiler tritt schon der Übergangsstil hervor. Der alte Hauptteil der Kirche, die von zwei Westtürmen und einem Vierungsturm überragt wird, ist im gebundenen System erbaut. Der spätere Chor erhebt sich auf fünf Seiten des Achtecks. In dem gedrückten Inneren herrscht trotz spitzbogiger Arkaden und Gurte noch das Würfelkapitell. Berühmt ist die

Fassade, deren echt elsässisch nach außen geöffnete Vorhalle nicht auf den Mittelbau beschränkt ist, sondern sich auch unter den Türmen hinzieht. Den allmählichen Übergang vom romanischen zum frühgotischen Stil bezeichnen im Elsaß die fein gegliederte Fideskirche in Schlettstadt (seit 1094), die vornehme Kirche zu Altdorf und die schon ganz in Übergangsformen schwelgende Kirche zu Sigolsheim (um 1200). In der schönen Kirche zu Bennweiler im Unterelsaß aber stehen sich nach Dehios Ausdruck „das letzte Stadium des romanischen Stils und das erste des gotischen in scharfer Sonderung gegenüber". Der Einschnitt liegt auch hier um 1250.

Dem Elsaß gegenüber treffen wir zunächst in Freiburg i. Br. den Prachtbau des Münsters, den wir unter den gotischen Hauptkirchen Deutschlands kennen lernen werden. Sein Querschiff und seine noch ganz romanisch dreinblickenden Osttürme aber kennzeichnen den Übergangsstil der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. An den Schluß unserer Betrachtung der oberrheinischen Übergangsbauten aber stellen wir, ins Elsaß zurückkehrend, das Hauptwerk der südwestdeutschen Baukunst, das Straßburger Münster, dessen Ostbau noch ganz der romanischen Zeit und dem Übergangsstil angehört (Abb. 232). Der Bau des Bischofs Werner von Habsburg, der der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts entstammte, war eine dreischiffige, flachgedeckte T förmige Basilika, deren Grundriß das Gebäude bis auf den heutigen Tag bewahrt. Der jetzige Ostbau ist der Neubau von 1179; die Chornische ist nur von innen halbrund, von außen, da sie ins Stiftsgebäude eingebaut ist, gerade abgeschnitten. Die mächtigen, abwechselnd rund und eckig gegliederten Vierungspfeiler sind an den Basen mit sehr lebendig bewegten Eckblättern geschmückt. Durch Spitzbogen verbunden, tragen sie über spitzbogigen Zwickeln eine steil emporsteigende, durch Rippen gegliederte Kuppel. Schön und reich sind die beiden noch mit Rundbogentürmen ausgestatteten Querhausfassaden gestaltet. Reiner und ruhiger romanisch ist die nördliche, beweglicher frühgotisch unter französischem Einfluß die südliche, deren Baumeister ihr gleichwohl, mit Woltmann zu reden, „den Stempel des Individuellen so entschieden aufdrückt, wie ihn die Schöpfungen der vollendeten Gotik nur selten zeigen". Der ganze Ostbau des Münsters war gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts vollendet. Bis dahin hatte man das alte flachgedeckte Langhaus noch stehen lassen. Jetzt fiel es. Das neue, das schöpferische, das gotische Zeitalter brach auch für Deutschland an.

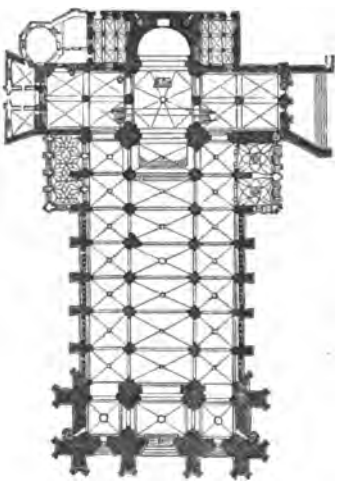


Abb. 232. Grundriß des Münsters zu Straßburg i. E. Nach A. Woltmann, „Geschichte der Kunst im Elsaß".

In der deutschen Schweiz zeigt der romanische Kern des Großmünsters zu Zürich (seit 1104), einer gewölbten Emporenkirche, unverkennbar lombardische Erinnerungen, besitzt aber Basel in seinem hoch thronenden Münster eines der schönsten Werke des Übergangsstils. Der 1185 errichtete Neubau ist eine kreuzförmige, gewölbte Basilika gebundenen Grundrisses mit fünf Schiffen, einem Chorumgang und zwei Westtürmen. Die Halbsäulen der Mittelschiffpfeiler zeigen Eckblattbasen und Würfelkapitelle, die Pfeilerköpfe aber sind mit Blattwerk geschmückt. Spitzbogig sind die unteren Scheidebogen, rundbogig aber die Emporenarkaden. Der später vollendete Chor ist schon gotisch. Die malerische Lage dieses Edelbaues über dem rauschenden Rheine verdoppelt die Reize seiner baulichen Erscheinung.

Auch an Resten weltlicher romanischer Gebäude fehlt es in den Rheingegenden nicht. Teile romanischer Wohnhäuser mit Rundbogenfenstern, Lisenen, Bogenfriesen, manchmal auch kleinen Würfelkapitellsäulen sind im Rheingebiet, besonders in Trier, aber auch in Köln, Koblenz, Metz, Boppard, Aachen und Kaiserswert, erhalten. In Trier gehört der Frankenturm mit seiner charaktervollen Rundbogenfenstergruppe zu den trutzigen „Wohntürmen", das gegiebelte „Dreikönigshaus" mit seinen Kleeblattblenden zu den behaglich dreinschauenden „Reihenhäusern". In Köln ist das stattliche, bis zur getreppten Giebelhöhe sechsstöckige „Templer"- oder „Overstolzhaus" reich mit wirklichen und blinden rundbogigen Fenstergruppen ausgestattet. In Gelnhausen steht ein um 1170 errichteter Bau, in dem man das ehemalige Rathaus zu erkennen meint. Vor dem Erdgeschoß erhebt sich eine Terrasse, zu der eine Freitreppe emporführt; das Portal ist mit Kleeblattbogen geschmückt; den Saal des Obergeschosses erhellen drei Gruppenfenster. Aber auch an Ruinen größerer und kleinerer Kaiserpfalzen sind die Rheingegenden reich. Besonders die Schlösser Friedrich Barbarossas sind hervorzuheben. Genannt seien die zu Hagenau, Kaiserslautern, Trifels, Kaiserswert und Nimwegen. Zwei Ruinen im hessischen Lande aber, beide um 1200 errichtet, wetteifern an Pracht und Feinheit mit der Wartburg im sächsischen Lande und dem alten Herzogsschloß zu Braunschweig (S. 272). Die eine von ihnen, die zu Münzenberg in der Wetterau, ist die besterhaltene nächst der Wartburg. Von der Vorderwand sind zwei Fenstergeschosse erhalten, deren Rundbogenfenster durch Säulchen mit Würfelkapitellen getrennt sind; die Südwand ist von einer achtbogigen Rundbogengalerie durchbrochen. Die andere ist die zu Gelnhausen, deren Hauptsaal, durch eine Freitreppe zugänglich, auch hier im Obergeschoß lag. Seine gekuppelten (verdoppelten) Fensterbogen werden von Säulenpaaren mit reichen Blattwerkkapitellen getragen; der mächtige Kamin wird von achtseitigen, mit Zickzackverzierungen geschmückten Säulen eingefaßt, und die quadratischen Wandplatten zu seinen beiden Seiten sind mit Flechtwerkmotiven umsponnen, die ebensogut urgermanisch oder lombardisch wie orientalisch sein können. In der Ruine einer dritten hessischen Kaiserpfalz, der zu Seligenstadt, melden sich neben romanischen schon gotische Motive.

Werfen wir aber, wie auf dem Gebiete der Kirchenbaukunst, auch hier zum Schluß einen Blick in die benachbarten Niederlande hinüber, so bleibt er vor allen Dingen erstaunt an dem erst um 1900 freigelegten gewaltigen Grafenschloß zu Gent haften, dessen trutzigem, von 27 gezinnten Halbrundtürmen umgebenem Äußeren man es nicht ansieht, wie zierliche romanische Säulengalerien in seinem Inneren wieder zum Vorschein gekommen sind.

Die Ruinen stattlicher Fürstenschlösser sind gerade in romanischer Zeit eine Besonderheit der germanischen Gebiete. Im gotischen Zeitraum treten, den veränderten staatlichen und wirtschaftlichen Verhältnissen entsprechend, die Rathäuser der Städte an ihre Stelle.

B. Die romanische Bildnerei des Rheingebietes.

Reiche Klostergründungen und aufblühendes Städteleben machten die ganze Rheingegend im Laufe der beiden eigentlichen romanischen Jahrhunderte Deutschlands (1050—1250) zu einem Hauptgebiete geistigen und künstlerischen Aufschwunges. Sind die romanischen Dome der Rheinufer die klassischen Zeugen des Geistes, der die mittelalterliche Baukunst Deutschlands beseelte, so bleiben die darstellenden Künste, bleiben besonders die Malerei und die Kleinbildnerei hier keineswegs hinter ihrer im Erdboden wurzelnden Schwester zurück. Nur die monumentale Steinbildnerei, die uns zunächst beschäftigt, entfaltete sich hier, alles in allem, nicht so kräftig wie in Sachsen.

Im höchsten Rheintal treten uns zunächst an den Gittertorpfeilern vor dem Dome zu Chur zwei von anderer Stelle hierher versetzte, auf Löwen stehende Apostelpaare entgegen, deren provenzalische Abstammung Vöge und Lindner betont haben. In der Tat gleichen besonders zwei von ihnen ähnlichen Apostelgestalten von Saint-Trophime in Arles (S. 226); aber sie gleichen ihnen wie die Nachahmungen kindlicher Anfänger den Schöpfungen selbständiger Meister.

Weniger unmittelbar ist der französische Einfluß an der vielbesprochenen, noch dem 12. Jahrhundert angehörigen Gallusp forte (um 1180) des Baseler Münsters bemerklich. Rahn suchte ihre Vorbilder in Burgund, Lindner in der Provence. Tatsächlich sind sie wohl das Werk eines weitgewanderten Meisters, der verschiedene Einflüsse in sich aufgenommen hatte. Das eigentliche Rundbogenportal zeigt hier als Gewändestatuen die vier Evangelisten, am Türsturz die klugen und die törichten Jungfrauen, im Bogenfeld den thronenden Heiland zwischen Petrus und Paulus und den in den Bogenwinkeln knieenden Stiftern. Merkwürdig aber ist die Umrahmung dieses Türbaues mit einem geradegedeckten viereckigen Gehäuse, dessen fünf offene Stockwerke reich mit biblischem Bildwerk geschmückt sind. In der obersten Laube blasen die Engel des Jüngsten Gerichts, während die Auferstehung der Toten neben ihnen an der glatten Wand dargestellt ist. Die Einzelgestalten erscheinen altertümlich steif und formlos; die Vorlagen der byzantinischen Kleinkunst sind hier selbständig verwertet; als Ganzes aber ist der Bau eine eigenartige Schöpfung.

Die großartigsten rheinischen, ja deutschen Bildwerke der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zeigt uns dann das Straßburger Münster am Äußeren und im Inneren seines romanischen südlichen Querschiffes. Mit Meyer-Altona nehmen wir an, daß sie vor 1250 entstanden sind. In bezug auf die Einflüsse, denen sie entwachsen sind, meinen wir mit Franck und Vöge, daß ihr Meister die Bildwerke des Süd- und Nordportals der Kathedrale zu Chartres (S. 244 bis 245) gekannt habe, geben Vöge auch zu, daß neben diesen französischen Einflüssen hier das Studium der lebendigen Kleinkunst der byzantinischen Blütezeit hervortritt, möchten jedoch zur Erklärung der größeren äußeren und inneren Bewegtheit, die diese Werke gegenüber ihren Vorbildern von Chartres zeigen, das bodenwüchsige deutsche Kunstgefühl doch höher veranschlagen, als Franck es tut. Rückhaltlos unterschreiben wir daher auch die Worte Vöges: „Mag sich der Straßburger Meister in Chartres gewisse Grundlagen seines Stiles und seiner Technik, zum Teil auch die Anregung zu seinen Kompositionen geholt haben, seine Kunst ist doch eine straßburgisch-lokale." Das Portal dieses südlichen Querschiffes hat eine Doppelpforte. Im Bogenfeld der einen ist der Tod der Maria, in dem der anderen ihre Krönung abgebildet. Ihr Tod ist mit Gestalten, Köpfen und Bewegungen dargestellt, die an antikklassische Vorbilder anzuknüpfen scheinen. Die zwölf Apostel, die zu dreien die vier schrägen Gewände der beiden Türen schmückten, sind untergegangen, wohl aber stehen noch heute an der äußersten linken und rechten Seite des Gesamtportals die weltberühmten weiblichen Gestalten der Kirche und der Synagoge, des Christentums und des Judentums (Taf. 43) in der Ausbildung, die sie durch das geistliche Schauspiel erhalten hatten. Die „Ekklesia", die Kirche, eine vornehm gekrönte, mit Kreuz und Kelch ausgerüstete Frauengestalt, blickt mit ernstem Siegesblick hinüber zu ihrer Gegnerin, die mit verbundenen Augen und gesenktem Haupte die zerbrochene Lanze in der Rechten hält. Beide sind überaus edle, schlanke Gestalten, die von engen Gewändern in natürlichem, fein stilisiertem Faltenwurf umflossen werden. Vöge sagt: „Die Chartreser Meister wollen durch die gehaltene Schönheit der Form, die monumentale Führung der Linien wirken, der Meister der Ekklesia und Synagoge geht, obwohl der

neuen Schönheit voll, mehr auf Tiefe und Zartheit des Ausdrucks. Er legt in die Gesichter ein seelisches Leben, das, vom Spiel der Hände und Glieder fortgeleitet, den ganzen Körper zu umfließen scheint." Im Inneren des Querschiffes gehört besonders die „Engelsäule" hierher, die in drei Reihen von zwölf noch herben Kolossalgestalten, vier in jeder Reihe, umgeben wird; unten stehen die vier Evangelisten, in der Mitte vier Engel mit Posaunen in den Händen, oben Christus als Weltrichter und nochmals drei Engel. Das Ganze ist eine verkürzte Darstellung der Erlösung und des Gerichts. Im Übergang zur gotischen Kunst stehen alle diese Bildwerke des südlichen Querschiffes; zugleich aber durchweht sie über alle Schulrichtungen hinaus ein Hauch reiner Ewiggültigkeit.

Diesen oberrheinischen Hauptwerken hat die mittel- und niederrheinische Baukunst während dieses ganzen Zeitalters keinen ebenbürtigen Bildschmuck an die Seite zu setzen. Weder

Abb. 233. Kentaurenkapitell von einem Pfeiler des Domes zu Mainz. Nach Photographie von Kroft in Mainz.

die Apostelstatuen im Dom zu Trier noch die Reliefs im Dom zu Worms, weder der Torschmuck am Dom zu Mainz noch die Bogenfelder zu Andernach, Remagen und Brauweiler laden uns zum Verweilen ein. Doch zeichnen sich die Bogenfeldreliefs am Tor des südlichen Seitenschiffes des Domes zu Trier durch innerlich ruhige, feierliche Haltung aus, verdienen einige heidnisch gestimmte Pfeilerkapitellreliefs des Mainzer Domes, besonders das Kentaurenkapitell (Abb. 233), Beachtung und sind die Chorschranken aus der Pfarrkirche zu Gustorf bei Neuß, die Clemen ans Licht gezogen hat, nicht nur durch die Durchbildung ihrer biblischen Reliefs, sondern auch durch deren Bemalung bedeutsam. Selbst Köln, die Hauptstadt des romanischen Baustils, hat es nicht verstanden, seine Kirchen dieser Zeit mit hervorragenden Steinbildwerken auszustatten. Wie formlos ist das Relief der hl. Cäcilie zwischen zwei Heiligen im Bogenfeld der Nordtür der Cäcilienkirche zu Köln und wie schlecht in den Raum gesetzt! Eigenartig stilvolle Holzbildwerke, in denen Vöge einen Nachhall der älteren Bildkunst von Chartres (S. 243) zu spüren glaubte, sind die Madonnen der Kirche zu Hoven (bei Euskirchen) und der Engel gleicher Hand im Berliner Museum. Das bedeutendste erhaltene kölnische Holzschnitzwerk dieser Zeit aber ist die Holztür am Nordeingang der Kirche Sankt Maria im Kapitol. Freilich steht sie, wahrscheinlich bald nach 1050 entstanden, auch noch ganz am

Anfang dieses Zeitraumes. Erinnerungen an die Tür von Santa Sabina in Rom (S. 73, Abb. 54) machen sich nur im Gesamteindruck geltend. Aus kräftigem Eichenholz geschnitzt, ursprünglich voll bemalt, ist jeder ihrer beiden Flügel in drei große und zehn kleine, reich umrahmte Felder geteilt. In diesen 26 Feldern werden die Geschichten des Neuen Testamentes in hohem, besonders in den Köpfen mächtig vorspringendem Relief anschaulich genug, aber doch formlos im einzelnen mit kurzen, dickköpfigen Gestalten erzählt. Nur die anmutigen Umrahmungen halten das Ganze kräftig zusammen.

Werfen wir jedoch, rheinabwärts schweifend, wieder einen Blick in die benachbarten Niederlande hinüber, so treten uns hier einige Kirchen mit reicherem, wenn auch kaum besserem romanischen Bildschmuck entgegen. An der Kathedrale von Tournai (S. 296) ist namentlich die im 12. Jahrhundert entstandene, bedeutsam-derbe Darstellung des Sieges der Tugenden über die Laster am Portal des nördlichen Querarmes bemerkenswert. Das reich mit Bildwerken geschmückte, schon spitzbogige Südtor an Sankt Servatius zu Maastricht aber, das dem Ende des ersten Viertels des 13. Jahrhunderts angehört, scheint eine ähnliche Entwickelungsstufe zu bezeichnen wie jenes auseinandergenommene Portal des Magdeburger Domes (S. 269—270), das auf französische Vorbilder zurückwies.

Die Grabmäler der romanischen Kirchen des Rheingebietes halten keinen Vergleich mit denen der sächsischen Gegenden aus. Im 12. Jahrhundert entstanden immerhin die schwerfällige weibliche Grabfigur des von Schweitzer gewürdigten Notburga-Denkmals in der Dorfkirche zu Hochhausen am Neckar und vor allen Dingen, eingesenkt in reichen Laubfries, die schlanke, in ein starres Faltengewand gehüllte Reliefgestalt der hl. Plektrudis auf ihrem Hochgrab in der Krypta von Sankt Maria im Kapitol zu Köln.

Weit freier als die Großplastik regte die Kleinbildnerei der romanischen Zeit in den Rheinlanden die Flügel. In der Metallplastik spiegeln schon die kleinen bronzenen Kruzifixe aus der Sammlung des Domkapitulars Schnütgen in Köln die ganze Entwickelungsgeschichte wider, die wir in der Großkunst Italiens (S. 192) und Sachsens (S. 278) kennen gelernt haben. In der Goldschmiedekunst aber stand Köln an der Spitze einer wirklich künstlerischen Bewegung, deren kostbarste Erzeugnisse jene reich mit Relief- und Schmelzarbeit ausgestatteten Reliquienschreine und Tragaltärchen waren; und hier tritt in dieser Bewegung zu Anfang des 12. Jahrhunderts der Name des Mönches Eilbert hervor, dessen mit „Eilbertus Coloniensis me fecit" bezeichnetes Tragaltärchen im Besitze des Herzogs von Cumberland in Wien ist. Eilbert erweiterte die Kunst Ruotgers (S. 281), von der er ausging, durch die Hinzufügung des farbigen Glasschmelzflusses. Auf seinem Tragaltärchen sind die goldenen Apostelgestalten auf blauem und grünem Schmelzüberzug ausgespart, während andere Bilder sich in farbigem Grubenschmelz vom goldenen Grunde abheben. Die gleiche Hand zeigen der Mauritiusschrein in der Pfarrkirche zu Siegburg und der Viktorschrein in der Stiftskirche zu Xanten, der die Jahreszahl 1129 trägt. Ihre höchsten Triumphe feierte diese Schmelzkunst unter einem Nachfolger Eilberts, dem man vielleicht mit Recht den Namen Friedrich (Fridericus) beilegt. Sein Hauptwerk ist der Maurinusschrein aus Sankt Pantaleon, der jetzt in Sankt Marien in der Schnurgasse zu Köln steht. Seine Herkunft von Eilbert beweist sein Tragaltärchen im Berliner Kunstgewerbemuseum. Zu seinen letzten Werken gehört der Ursulaschrein im Kunstmuseum zu Köln.

Um 1160 kamen dann die Maastalkünstler, die wir kennen gelernt haben (S. 246), nach Köln. Den Heribertschrein in Deutz (S. 246) hatte Godefroid de Claire 1160 geschaffen.

Sein Einfluß spiegelt sich in den merkwürdigen Kuppelbaureliquiaren beim Herzog von Cumberland in Wien und im South Kensington-Museum zu London wider. Nikolaus von Verdun können wir seit den achtziger Jahren des 12. Jahrhunderts in Köln verfolgen; 1183 entstand sein Annoschrein in Siegburg, 1186 sein Albinusschrein in Sankt Marien in der Schnurgasse. Eine neue, bis dahin ungeahnte „Individualisierung der Typen" (Renard) zog mit seinen Arbeiten in Köln ein. Am Dreikönigsschrein des Kölner Domschatzes rühren, wie gesagt, die in Silber getriebenen sitzenden Apostel und Propheten der Langseiten von dem Verduner Meister selbst her, während seine kölnischen Gehilfen die Stirnseiten des Schreines, wie namentlich, in Gold getrieben, an der Hauptstirnseite den thronenden Heiland zwischen den Reliefs der Anbetung der Könige und der Taufe im Jordan, ausführten. Die Schüler und Genossen des Meisters Friedrich wurden zu Schülern und Genossen des Meisters Nikolaus. Zu diesem

Abb. 234. Der Marienschrein im Dom zu Aachen. Nach Photographie von J. Nöhring in Lübeck.

Kreise gehört offenbar auch Meister Wibert in Aachen, der hier im Auftrage Kaiser Friedrich Rotbarts 1166—84 den berühmten Kirchenkronleuchter schuf, der noch heute den Kuppelbau des Aachener Münsters schmückt. Der große, 48 Lichter tragende Reif von vergoldetem Kupfer, der 13 m im Umfang mißt, veranschaulicht das himmlische Jerusalem. Die Unterseite der 16 Türmchen, die ihn umgeben, ist mit eingeritzten Darstellungen aus dem Heiligenleben geschmückt. Da diese Tafeln sich abdrucken lassen wie Kupferstecherplatten, so kann man sie und ihresgleichen in gewisser Hinsicht schon als Kupferstiche bezeichnen. Ein bedeutend jüngeres Werk Wiberts ist der 1215 vollendete Schrein Karls des Großen im Aachener Münsterschatz. Die Relieffelder seines Satteldaches enthalten figurenreiche Darstellungen aus dem Leben des Kaisers; an der einen Giebelwand thront, rund hervortretend, Maria zwischen Erzengeln, an der anderen Karl zwischen dem Papst Leo III. und dem Erzbischof Turpin; unter den Rundbogenarkaden der Langwände sind 16 Kaisergestalten in feierlicher Haltung und sorgfältiger Durchbildung dargestellt. Dem Meister Wibert werden von einigen Forschern auch jenes Kopfreliquiar Kaiser Rotbarts in Kappenberg (S. 283, Abb. 219) und ein ähnlicher Erzkopf in der Lambertskirche zu Düsseldorf zugeschrieben. Etwas jünger ist der herrliche

Marienschrein im Aachener Domschatz, in dessen Darstellungen sich dementsprechend auch schon ein freieres Leben regt (Abb. 234). Das Kirchenlanghaus, das auch dieser Schrein nachbildet, wird in der Mitte von einem Querschiff mit Giebeln durchschnitten; und unter den vier Giebeln thronen Christus, Maria, Karl der Große und Leo III.; unter den Seitenwänden aber sitzen die zwölf Apostel in feierlich-ernster Bewegung.

C. Die rheinische Malerei von 1050 bis 1250.

Der Übergang von der ottonischen zur romanischen **Wandmalerei** tritt uns besonders deutlich in jenen gesegneten **oberdeutschen** Gauen entgegen, in die aus der Ferne noch die schneebedeckten Häupter der Alpen herüberblicken. Lehrreich sind zunächst die Fortschritte der **Reichenauer Schule** (S. 134—136). Deutlich zeigt sich die Weiterentwickelung in den Wandgemälden der kleinen Kirche zu Burgfelden, die in der Schwäbischen Alb hoch über der schäumenden Eyach thront. Es ist, wie schon Kraus und andere hervorgehoben haben, die Weiterentwickelung vom rückblickenden Stile des frühen zu dem vorwärts gewandten Stile des hohen Mittelalters. Diese Burgfeldener Bilder, die Paul Weber veröffentlicht hat, gehören der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts an. An der Ostseite ist das Jüngste Gericht dargestellt; und während diese Darstellung zu Oberzell noch nicht die Folgen des Gerichts wiedergab, sehen wir hier bereits, wie zur Rechten des noch unbärtig auf dem Regenbogen thronenden Heilandes die Seligen von Engeln dem himmlischen Lichte, zu seiner Linken die Verdammten von Teufeln dem höllischen Feuer zugeführt werden. In der Haltung der langgestreckten, kleinköpfigen Gestalten kommt hüben wie drüben ihr seelischer Zustand gut zum Ausdruck. Die Fresken der Nord- und Südwand sind zum Teil zerstört. An der Südseite erkennt man z. B. den Tod des Reichen, den ein Teufel von seinem Lager zerrt, und den Tod des Armen, den Engel heimholen; an der Nordseite das Gleichnis vom barmherzigen Samariter, das durch den Ausritt und den Überfall des Reisenden in einem Walde dargestellt ist. Die Waldbäume tragen an stengelartigen Zweigen statt der Blätter einige stilisierte Blüten, die größer geworden sind als die Köpfe der sich zwischen ihnen bewegenden Männer. Die Gestalten aller dieser Bilder sind, trotz ihrer hageren Länge, weniger schematisch als die der Fresken zu Oberzell, ihre Bewegungen sind natürlicher und lebendiger; die Vorgänge werden drastischer veranschaulicht. Das breite Doppelmäanderband aber, das sich über allen Bildern entlangzieht, verbindet sie auch äußerlich noch deutlich mit den Bildern zu Oberzell. Was sie über diese hinaushebt, ging dem romanischen Stil des 12. Jahrhunderts, wenn er die Körperverhältnisse auch berichtigte, jedoch zum Teil wieder verloren.

Auf die Wandgemälde von Burgfelden folgen die der Kirche zu Niederzell auf der Reichenau selbst. Wir können diese Werke, deren Alter von ihren Herausgebern, Künstle und Beyerle, zu hoch veranschlagt worden, frühestens dem Ende des 11. Jahrhunderts zuschreiben. Hauptsächlich kommen die Bilder der Ostapsis in Betracht. In gelb-rot-gelber Mandorla thront Christus, nicht mehr bartlos, sondern vollbärtig, im Halbrund auf dem Regenbogen zwischen den Evangelistenzeichen, deren mächtige Flügel sich lebhaft bewegt in die Ecken schmiegen. In den gemalten Rundbogenarkaden darunter sitzen in der oberen Reihe die Apostel, stehen in der unteren die Propheten mit Spitzhüten und Spruchbändern. Koloristisch herrscht das Scharlachrot der Gewänder auf blauem Grunde vor. Zeichnerisch aber ist die Darstellung großartig in den Raum gesetzt.

Dem vollen 12. Jahrhundert gehören im obersten Rheintal die Deckengemälde der Kirche zu Zillis in Graubünden an, die ihrer Gesamthaltung nach freilich den außerrheinischen

Arbeiten Süddeutschlands näher stehen als den rheinischen. Die Mittelfelder erzählen die Geschichte des Heilandes bis zu seiner Kreuzigung; in den Randfeldern feiern, unter sich und mit Menschen im Kampfe, die abenteuerlichsten Natur- und Fabeltiere als Vertreter des nicht vom Gotteslicht durchleuchteten Erdreichs ihre Orgien; die Umrahmungen aber sind mit streng romanischen Zickzackrändern, Bandwellen und Blattranken verziert.

Am Mittelrhein haben sich verhältnismäßig wenig alte Wandmalereien dieser Zeit erhalten; und die gemalten Dekorationssysteme der romanischen Kirchen dieser Gegenden, denen sie eingeordnet sind, pflegen so gründlich verneuert zu sein, daß sich ihr Stil nur mehr ahnen läßt. Was von den Wandgemälden Rheinpreußens zu retten war, hat Clemens großes Werk gesammelt. Der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstammen die stark erloschenen, von Illo bekanntgemachten Fresken im Templersaale zu Metz, die nur mit vereinzelten Figuren durchsetzten Malereien in den Bogenfeldern und Zwickeln des Domes zu Limburg an der Lahn, die Bilder aus dem Leben des Kirchenheiligen in der Severuskirche zu Boppard und der schwerfällige Christus am Kreuze in der Liebfrauenkirche zu Andernach. Später gemalt und freier bewegt sind schon die rein umrissenen Apostel und Propheten auf blauem Grunde im Chor der Matthiaskirche zu Worms und die groß empfundenen Heiligen über den Hauptpfeilern der Pfarrkirche von Linz.

Die meisten und besterhaltenen romanischen Wandgemälde besitzt der Niederrhein. In ihnen können wir alle Übergänge von der stillen Größe und monumentalen Haltung der um 1150 entstandenen Gemälde mit ihren schlicht bewegten, von ruhigem, noch halbantikem Gewandfluß umwallten Gestalten bis zu der gewollten Unruhe des Stils um 1250 mit seinen von lockerem Eigenleben erfüllten, von spitzig und eckig gebrochenen Gewändern umhüllten Gestalten verfolgen. Noch dem 12. Jahrhundert entstammen Wandgemälde der Kirche zu Knechtsteden, der Martinskirche, der Gereonskirche und der Krypta von Sankt Maria im Kapitol zu Köln, der Doppelkirche zu Schwarzrheindorf, der Abtei Brauweiler und des Münsters zu Emmerich. Ruhig und feierlich thront der Heiland, dessen Unterkörper stark verkürzt ist, im Himmelsglanz auf dem Regenbogen zwischen Petrus und Paulus, stehen die übrigen elf Apostel zwischen den Fenstern der Westapsis zu Knechtsteden. In satten Farben, voll innerlicher Größe, ist Christus vor Pilatus und in der Vorhölle in der Südkrypta zu Emmerich dargestellt. Großzügig und still sind das Gespräch des Engels mit Joachim, die Verkündigung, die Berufung der Apostel und eine Grablegung in den drei Gewölbekappen der Krypta von Sankt Maria im Kapitol wiedergegeben. In monumentaler Haltung, doch innerlich bewegt stehen die Kriegergestalten zwischen den Apsisfenstern von Sankt Gereon in Köln. Etwas näher eingehen können wir hier nur auf die schon von Ernst aus'm Weerth herausgegebenen Bilderzyklen in Schwarzrheindorf und in Brauweiler. In Schwarzrheindorf ist die Ober- und Unterkirche ausgemalt; am bedeutendsten ist der große Bilderkreis der Unterkirche. In der Halbkuppel der Ostapsis thront Christus zwischen den Aposteln. Sein regelmäßig geschnittenes, vom Vollbart umrahmtes Antlitz, dessen geschwungene Augenbrauen fast kalligraphisch gezeichnet sind, ist typisch für die Kunststufe dieser Bilder. Darunter an den Nischenwänden sitzen die vier Evangelisten mit ihren Sinnbildern über sich an ihren Pulten, lebhaft, aber unrichtig bewegt. Von den drei übrigen Nischenkuppeln der kreuzförmigen, an allen vier Armen im Halbrund geschlossenen Kirche zeigt die südliche die Verklärung des Heilands, die westliche seine Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel, die nördliche seinen Kreuzestod (Taf. 45). Ein Kriegsknecht bohrt seine Lanze in die Seiten des Heilands. Rechts unten

Taf. 45. Die Kreuzigung Christi. Wandgemälde a

Nach einer Originalkop

ıs der Unterkirche zu Schwarzrheindorf bei Bonn.

von Hans Weisshaar.

würfeln andere um sein Gewand; links unten wäscht Pilatus sich die Hände. Warmherzig ist darüber die Bewegung dargestellt, mit der Johannes Maria umfängt. Alle Kappen der Kreuzgewölbe aber sind mit Gemälden aus der Vision Ezechiels geschmückt. Überall herrscht der Umrißstil mit geringer, im Nackten kaum bemerkbarer, durch die Herstellungsarbeiten auch wohl vollends verwischter Modellierung; überall schmiegen die Gewänder sich den leblos aufgefaßten Körpern noch in ruhigem Faltenwurfe an; überall sind die Einzelgeschichten auf blauem Grunde kindlich, aber verständlich erzählt. Die Absicht des Malers ging auf die Verdeutlichung des theologisch-sinnbildlichen Zusammenhangs und auf die angemessene Einfügung der Gestalten in die gegebenen Raumabschnitte. In der Apsis der Oberkirche thront der Heiland im Himmelsglanz, knieen Stifter und Stifterin wie hingegossen zu seinen Füßen. Heilige stehen an den Wänden.

Abb. 235. Die Heiligen Gereon und Gregorius Maurus. Wandgemälde aus der Taufkapelle der Kirche Sankt Gereon in Köln. Nach P. Clemen, „Romanische Wandmalereien der Rheinlande".

Nahe verwandt sind die Deckengemälde des Kapitelsaales zu Brauweiler. Die vier Kappen jedes der sechs Kreuzgewölbe sind mit Bildern geschmückt. Über dem Eingang erscheint das Brustbild Christi mit gemustertem goldenen Heiligenschein. In den anderen Kappen desselben Kreuzgewölbes begleiten den Heiland Maria mit einem Propheten, Johannes mit einem anderen Propheten und Judas Makkabäus mit Gideon. Die übrigen zwanzig Gewölbekappen verbildlichen das elfte Kapitel des Hebräerbriefes. Die Beispiele des Sieges des Glaubens aus dem Alten Testament, dem Neuen Testament und der Heiligenlegende werden dem Beschauer in Anlehnung an die Ausdrucksweise des Apostels lebendig vor Augen gestellt. Die Anpassung der teilweise offenbar neu erfundenen Einzeldarstellungen an die sphärischen Dreieckfelder ist in der Regel weniger geglückt als in Schwarzrheindorf.

Den veränderten Stil des 13. Jahrhunderts zeigen die leider stark überarbeiteten Fresken im südlichen Querschiff und am Hochchor des Münsters zu Bonn, zeigen in ausgeprägterer Weise aber die jüngeren Fresken in Sankt Gereon zu Köln, die zwischen 1220 und 1230 gemalt worden: der Heiland als Richter und Lehrer im Bogenfelde der Haupttür des Zehnecks, die stark erneuerten Bilder aus der Dionysioslegende in einer der Kapellen am Zehneck, vor allem aber die herrlichen, gerade von vorn gesehenen Königs-, Bischofs- und Kriegergestalten der Taufkapelle (Abb. 235), deren äußerer Schwung ihr inneres Leben widerspiegelt, und deren bereits zackig fallende Gewänder ihren eigenen, neuen Anordnungsgesetzen folgen. Noch jünger sind die Bibelbilder in den Gewölbekappen von Sankt Maria in Lyskirchen zu Köln und die Bilder aus dem

Marienleben im nördlichen, die Kreuzigung im südlichen Querschiff der Kunibertskirche in Köln. Auch hier kündigen schon die zackig zugespitzten Gewandfalten das Ende des romanischen Stiles an. Als weltliches Wandbild der Zeit um 1250 aber sei auf das „Festmahl" aus einem Kölner Wohnhause hingewiesen, das im Wallraff-Richartz-Museum zu Köln aufbewahrt wird. Der Eindruck der malerischen Gesamtausstattung eines spätromanischen Raumes ist am besten in jener Taufkapelle der Gereonskirche erhalten geblieben.

Abb. 236. Das Salomonisfenster im nördlichen Querhaus des Straßburger Münsters. Nach R. Bruck, „Die elsässische Glasmalerei".

Auch die Glasmalerei hatte im Rheingebiet schon früh den Wettstreit mit der Wandmalerei aufgenommen. Nach den von Nordhoff veröffentlichten Schriftquellen aus dem 9. Jahrhundert unterliegt es sogar keinem Zweifel, daß die Glasfenster der alten Benediktinerkirche zu Werden an der Ruhr schon um 800 mit figürlichen Malereien geschmückt gewesen sind. Seit 1050 ist die Glasmalerei gerade im Rheingebiet Laienkunst. An der Hand Janitschs, Brucks und Oidtmanns können wir sie im Elsaß vom 12. Jahrhundert, dem Zeitalter der Schwarzlottechnik, an verfolgen. Auf einem frühen Glasfenster aus Sankt Peter und Paul in Neuweiler, das ins Clunymuseum zu Paris gekommen, steht der hl. Timotheus wirkungsvoll auf leuchtend rotem Grunde. Deutlich tritt dann die Weiterentwickelung an den spitzbogig-romanischen Fenstern der älteren Teile des Straßburger Münsters hervor. Der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts gehört z. B. das Fenster über dem Türbau des nördlichen Querhauses an (Abb. 236); die Hauptdarstellungen stehen hier in Rundrahmen auf teppichartig gemustertem Grunde. Die drei unteren Bilder veranschaulichen das Urteil Salomons; im vierten, oberen, steht ein Engel in grünem Gewande. Den gleichzeitigen französischen Fenstern gegenüber fällt schon hier eine reichere Verwendung von Gelb und Grün neben Rot und Blau auf. Ans Ende des 12. Jahrhunderts führen uns z. B. die Fenster des südlichen Kreuzarmes herab, von denen das eine den hl. Candidus über dem hl. Mauritius, das andere den hl. Victor über dem hl. Exuperius darstellt, gut gezeichnete, behelmte, in Kettenpanzer gekleidete Kriegergestalten, deren Augen durch die Schwarzlottechnik wie bebrillt erscheinen. Der Übergangszeit vom 12. ins 13. Jahrhundert gehören die Ostfenster des südlichen Kreuzarmes an, von denen das eine den hl. Matthias über dem hl. Bartholomäus zeigt, das andere ganz mit der Riesengestalt des hl. Christophorus gefüllt ist. Auch hier werden um diese Zeit die Köpfe besser und weicher durchgebildet, während der Faltenwurf der Gewänder reicher, bewegter und künstlicher wird. Dann folgen die sieben ersten der berühmten, mit deutschen Königsgestalten geschmückten Fenster des nördlichen Langhaus-Seitenschiffs, die aus dem älteren romanischen in den 1275 vollendeten gotischen Bau hinübergerettet und dabei mit gotischen Zieraten ausgestattet worden sind. Diese Könige selbst sind ganz romanisch empfundene Gestalten, die mit Kronen auf den Köpfen in schwer herabfallenden Mänteln über steifen Tuniken dastehen. Grün und Gelb spielen auch hier neben Rot und Blau eine größere Rolle als in den französischen Fenstern.

Vom Mittelrhein scheinen die feurigen Glasfenster der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu stammen, die aus dem Schlosse Nassau ins Schloß zu Kappenberg in Westfalen versetzt worden. Auf einem der Bilder aus der Geschichte Moses' nennt der Maler sich Gerlach. Schon der Mitte des Jahrhunderts aber gehört das Chorfenster der Kirche zu Heimersheim an der Ahr an, das uns die übliche Übereinanderstellung des Stifterwappens (im untersten Felde), der Verkündigung, der Geburt, der Kreuzigung, der Auferstehung und der Himmelfahrt Christi veranschaulicht.

Am Niederrhein haben sich, von Bruchstücken in der Sammlung Schnütgen in Köln abgesehen, Glasgemälde erst seit dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts erhalten. Statt aller seien hier nur die berühmten acht farbigen Glasfenster des Chors der Kunibertskirche zu Köln genannt, in denen der Stil der Werkstatt jenes Meisters Gerlach weiterentwickelt erscheint. In Fenstern des nördlichen Querschiffs stehen die langgestreckten, feinbewegten Gestalten der hl. Cäcilie (Abb. 237) und der hl. Katharina. Von der unteren Reihe der Chorfenster zeigt das zur Linken die hl. Cordula, das zur Rechten die hl. Ursula in feierlicher Vorderansicht. Von den oberen Chorfenstern, die an geistvoller Anordnung und glühender Farbenpracht mit denen zu Bücken (S. 286) wetteifern, gibt das mittlere den Stammbaum Christi, während die beiden Fenster der linken Seite die Legende des hl. Klemens, die der rechten Seite die Geschichte des hl. Kunibert verbildlichen. Alle diese Glasfenster, aus deren Farbenzusammenklang Grün und Rot hervorleuchten, vertreten blühende deutsch-romanische Kunst bester Art.

Abb. 237. Die heilige Cäcilie. Wandgemälde in der Kunibertskirche zu Köln. Nach H. Oidtmann, „Die rheinischen Glasmalereien vom 12. bis 16. Jahrhundert".

Die romanische Monumentalkunst Kölns können wir aber nicht verlassen, ohne in die Gereonskirche zurückzukehren und hier in der Krypta einen Blick auf das noch im 11. Jahrhundert entstandene frühromanische Fußbodenmosaik mit Darstellungen aus dem Alten Testament zu werfen, von denen fünf dem Leben Samsons, drei der Geschichte Davids, eine Joseph und Potiphar gewidmet sind. Eckig und hart gezeichnet, sind sie an sich nicht eben glänzende Beispiele der Fußboden-Mosaikmalerei des Mittelalters; aber bei der Seltenheit der Erhaltung ähnlicher Werke vervollständigen sie doch unsere Vorstellung von dem malerischen Gesamteindruck der romanischen Kirchen.

Während im frühen Mittelalter die Buchmalerei (S. 136 ff.) gerade im Rheingebiet maßgebend im Vordergrunde stand, sind ihre Entwickelungsphasen für das hohe Mittelalter noch nicht genügend aufgeklärt worden. An der Spitze der oberrheinischen Handschriften dieser Zeit steht der „Lustgarten" (hortus deliciarum), den die elsässische Klosterfrau Herrad von Landsberg zwischen 1165 und 1175 geschrieben und reich mit Abbildungen versehen

hatte. Das berühmte Werk, das leider 1870 in Straßburg ein Raub der Flammen geworden, uns nach alten Zeichnungen aber von Charles Schmidt zurückgegeben ist, enthielt in Wort und Bild eine Zusammenstellung alles weltlichen und kirchlichen Wissens und Glaubens des hohen Mittelalters, soweit die gelehrte und begabte Frau es den Klosterjungfrauen zu übermitteln für nützlich und nötig hielt. Die Anzahl der Abbildungen war gerade hier zu groß, als daß sie alle in sorgfältiger Deckmalerei hätten ausgeführt werden können; gerade hier stehen daher schwach oder kaum kolorierte Umrißzeichnungen neben Deckfarbenbildern von größter Pracht. Rot, Blau und Hellgrün herrschten in den Farben. Blattgold war nur spärlich verwandt. Die Künstlerin nahm die Vorbilder, wo sie sie fand. Kein Wunder daher, daß sich auch ihr oft die Verwertung byzantinischer, oft die Benutzung abendländischer Vorlagen nachweisen ließ. Das wichtigste war aber, daß sie auch häufig kecke Griffe in die Natur und ins Leben tat und eigene Anschauung in ihrer eigenen, freilich noch unbeholfenen Art zu verwerten suchte. Welchen Eindruck das Werk auf seine Zeitgenossen machte, zeigt sich schon in den Anleihen, die die Straßburger Glasmalerei bei ihm machte. Der „Hortus deliciarum" war eben eine wichtige Urkunde auch des künstlerischen Wollens und Könnens des hohen Mittelalters. Um 1200 entstanden zwei Evangelienbücher der großherzoglichen Bibliothek zu Karlsruhe, von denen das eine aus Sankt Peter im Schwarzwald, das andere aus Bruchsal, der Residenz der Bischöfe von Speier, stammt. Dieses ist das bessere. Ein Streben nach Belebung der alten überlieferten Bilder tritt auch hier in der Zeichnung hervor; und die Malerei ist in leichten Deckfarben mit roten Wangen- und Lippenandeutungen liebevoll durchgeführt. Der Band ist von Cohn-Wiener näher untersucht, von Siebert als Werk der Sankt Gallener Nachblüte erkannt worden. Dem Ende dieses Zeitraumes aber entstammt das schöne Mainzer Evangelienbuch in der Schloßbibliothek zu Aschaffenburg. Die heiligen Gestalten erscheinen hier noch feierlich, ernst und erhaben; nur die Faltensprache beginnt schon unruhig zu werden. Köstlich ist das natürliche Blattwerk der Verzierungen; und in manche Bibelbilder mischen sich bereits Erinnerungen aus dem täglichen Leben. Wie lebendig ist das lauschende Volk im Bilde der Bergpredigt, das Gaukelvolk im Bilde des Tanzes der Salome dargestellt, und wie verblüffend ist die Verkürzung des herabschwebenden Engels im Himmelfahrtsbilde durchgeführt! In Köln zeigt schon der Hieronymusband der Dombibliothek, der zwischen 1100 und 1131 entstand, neben den byzantinischen heimische Züge des 12. Jahrhunderts, wogegen das 1250 geschriebene Evangeliar der Brüsseler Bibliothek (Nr. 9222) immer noch byzantinische neben den heimischen Zügen verwertet, die Chronik des Otto Scabinus (Kaiserbildnisse und Stammbaum) in derselben Bibliothek (Nr. 467) aber, ein um 1250 in Aachen geschriebenes Buch, die byzantinischen Elemente mehr im Sinne der sächsisch-thüringischen Schule verarbeitet zeigt.

Abb. 238. Stehender Engel. Schmelzmalerei vom Maurinusschrein in der Marienkirche der Schnurgasse zu Köln. Nach E. Renard, „Die kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1902".

Die kunstgewerbliche Malerei dieser Zeit können wir im Rheinlande nur in den romanischen Grubenschmelzarbeiten verfolgen (S. 249), die jedoch, wie wir heute wissen (S. 246), zum großen Teil von den Meistern der Maastalschule herrühren. Die vier großen Wächterengel an den vier Ecken des Maurinusschreines (S. 303) der Marienkirche in der Schnurgasse zu Köln, der von einem deutschen Nachfolger Godefroid de Claires herrührt

(Abb. 238), bezeichnen die höchste Höhe der romanischen Schmelzmalerei Deutschlands. Renard sagt: „Die Figuren sind von einer Größe der Auffassung, einem sicheren, breiten Aufsetzen der Modellierung, die bei der Schwierigkeit der ganzen Technik, namentlich bei den starken Veränderungen im Brand, kaum wieder erreicht worden ist." Die gleiche Schule, wie diese, verraten Werke wie die Engelplakette aus Stablo im Hohenzollernmuseum zu Berlin. Alle diese deutschen Grubenschmelzarbeiten aber zeichnen sich durch ihren kühl und fein dem Goldton sich fügenden Farbenfünfklang: Hellblau, Dunkelblau, Grün, Gelb, Weiß, aus.

3. Die Kunst des hohen Mittelalters in Süddeutschland und Österreich von etwa 1050 bis 1250.

A. Die Baukunst.

Süddeutschland hat, abgesehen von den oberrheinischen Gebieten, die wir bereits kennen gelernt haben, im hohen Mittelalter der Baugeschichte weniger selbständige künstlerische Gedanken zugeführt als Mittel- und Westdeutschland. Im ganzen ging die fortschreitende Bewegung hier von Westen nach Osten. In Österreich drangen daneben auch auf geradem Wege lombardische Einflüsse herauf. Von größerer Bedeutung für die ganze süddeutsche Entwickelung war die Hirsauer Bauschule. Ehe wir sie kennzeichnen, müssen wir jedoch einen Blick auf die Entwickelung werfen, die sich hier außerhalb der Hirsauer Überlieferung vollzog. Charakteristisch für die süddeutsche Baukunst war eine Neigung, die Querschiffe fallen zu lassen, neben dem Hauptchor zwei Nebenchöre zu errichten, die Decken flach zu halten und die Türme an die Ostseite zu verlegen.

Der ursprünglich doppelchörige Augsburger Dom (S. 126) zeigt in seinem jetzigen Zustand eine Verquickung der Baustile verschiedener Zeiträume. Der erhaltene Chor und das Querschiff liegen im Westen. Die Türme ragen im Osten; doch läßt sich die romanische Pfeilerbasilika der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts noch durchfühlen. Der Freisinger Dom (1160—1205) war eine flachgedeckte Pfeilerbasilika ohne Querschiff mit Emporengalerie, zwei Westtürmen und einer durch das phantastische Bildwerk ihrer Säulen berühmten Krypta. In Regensburg gehört die Emmeramskirche (S. 126) mit ihren Doppelchören und ihren Doppelkrypten zu den Bauten des werdenden romanischen Stiles. Der Ostchor mündet in drei Parallelapsiden. Die Wolfgangskrypta unter dem 1052 geweihten Westchor wird von 16 Achteckſäulen mit gedrückten Würfelkapitellen getragen. Der Kreuzgang, an dessen Nordtor ein Zickzackzierband auffällt, ist der größte Deutschlands. Das Hauptportal des nördlichen Seitenschiffes (1049—1060) besteht aus zwei Halbrundnischen, die noch von streng antikisierender Pilasterarchitektur umrahmt werden. Überhaupt ist Regensburg neben Köln die an romanischen Kirchen reichste Stadt Deutschlands. Das Obermünster gehört, wie Sankt Emmeram, im wesentlichen wohl noch der Zeit vor 1050 an. Die Stephanskapelle am Dom, die bald nach der Mitte des 11. Jahrhunderts entstand, ist nach Dehio der letzte und reifste Bau des Meisters der Wolfgangskrypta und zugleich der älteste durchgeführte Gewölbebau in Altbayern. Das Niedermünster entstand noch um die Mitte des 12. Jahrhunderts als flachgedeckte Pfeilerbasilika ohne Querschiff mit östlicher Apsis. Die Jakobskirche, auch Schottenkirche genannt, eine flachgedeckte Säulenbasilika mit drei gleichstehenden Ostapsiden, beschäftigt uns namentlich wegen ihrer Meißelarbeit, in der neben lombardischen auch „schottische", d. h. irische, von den irischen Mönchen, die sie gründeten, eingeführte, zugleich englisch-normannische Motive, wie Pfeifenkapitelle und Zickzackbänder, erscheinen. Aus einem Guß geschaffen aber steht die Michaelskirche

zu Altenstadt in Oberbayern da, deren drei halbrunde Ostapsiden von außen kräftig mit den beiden stattlichen Viereckttürmen neben ihnen zusammenwirken.

In Tirol sind vorspringende Portalbauten mit auf Löwen ruhenden Vordersäulen von der Lombardei aus eingeführt, z. B. in Schloß Tirol zu Meran, an der Pfarrkirche zu Bozen, an der Stiftskirche zu Innichen und am Dom zu Trient, an dessen Portalen die in sich verschlungenen, offenbar der Phantasie der Buchmaler entlehnten Knotensäulen auffallen; weiter bis ins Salzburgische herein verbreiten sich reichgegliederte Säulenportale ohne Vorbau, aber doch mit Vordersäulen, die auf Löwen ruhen. Wichtig ist der älteste deutsche Kreuzgang in dem Nonnenkloster auf dem Nonnberge zu Salzburg (Abb. 239). Die Halbsäulen, auf denen seine rippenlosen Kreuzgewölbe ruhen, haben Würfelbasen, die umgekehrten Würfelkapitellen gleichen. Sächsische Einflüsse dagegen scheinen sich in dem Stützenwechsel (zwei Säulen, ein Pfeiler) der heute in barocker Maskenhülle prangenden Peterskirche zu Salzburg (1127—31) und in der Klosterkirche zu Seckau (1142—95) geltend zu machen, deren Querhaus, wie Schnerich nachgewiesen, ein moderner Anbau ist. Schwerfällig und derb wirkt die romanische Georgskirche zu Prag (1142—50), vornehmer die jüngere, zweitürmige Pfeilerbasilika des Stifts Tepl, leichter und anmutiger die Säulenbasilika des Klosters Mühlhausen bei Tabor in Böhmen. Reich mit Ornamenten, aber nicht mit Figuren geschmückt ist hier das spätromanische Nordportal der stattlichen Benediktinerkirche zu Trebitsch (1230—45). Die wichtigste rein romanische Pfeilerbasilika Österreichs aber ist der Dom zu Gurk (1170—1218). Im Westen zeigt er zwischen zwei Türmen eine äußere Vorhalle, in deren Tiefe ein reiches Säulenportal liegt, dazu im Inneren die beliebte Westempore. Die Säulenknäufe sind mit Blattwerk, die Basen mit Phantasie-Eckknollen verziert. Berühmt ist seine „hundertsäulige" Krypta. Romanische Pfeilerbasiliken in Ungarn sind z. B. die Kirchen zu Zsambeck und zu Jak, von denen diese durch ihr figurenreiches, gut gegliedertes Prachtportal berühmt ist. Schon ganz dem Übergangsstil aber gehört im fernsten Siebenbürgen der Dom von Karlsburg an, der nach Neuwirth Züge der Dome von Limburg an der Lahn und von Bamberg in sich vereint.

Abb. 239. Ein Teil des Kreuzganges auf dem Nonnberge bei Salzburg. Nach W. Lübke, „Geschichte der Architektur".

Nun aber die Hirsauer Bauschule, die C. H. Baer im Zusammenhang untersucht hat! Das Benediktinerkloster Hirsau bei Calw in Württemberg war die Pflanzschule der kluniazensischen Bewegung in Deutschland. Seine Kirchen, die heute eine Trümmerstätte bilden, spiegelten, ins Deutsche übersetzt, die Formengabe der mittleren, als flachgedeckte Säulenbasilika errichteten, 981 geweihten Kirche von Cluny (S. 121, 123) wider. Auf Befehl des Papstes Leo IX. wurde 1059—71 die Aureliuskirche in Hirsau erbaut, eine dreischiffige Säulenbasilika mit östlichem Querschiff und drei Apsiden, bis zu denen die Seitenschiffe schon bald zu Nebenchören verlängert wurden. Die westliche Vorhalle, die sich mit einer Emporengalerie nach innen kehrte, wurde von zwei vierseitigen Türmen eingefaßt. Das Mittelschiff war flach gedeckt. Die Seitenschiffe und die Vorhalle trugen schlichte Kreuzgewölbe. Die Säulen haben strenge Würfelknäufe ohne Halsring und steile attische Basen ohne Eckblätter.

Der Aureliuskirche wurde die Peterskirche (1082—91) an die Seite gesetzt, eine durchweg flachgedeckte dreischiffige Säulenbasilika mit östlichem Querschiff. Über der Vierung erhob sich ein achteckiger Glockenturm. Gerade abgeschnitten war der Ostchor, dessen Wand nur von innen drei Nischen zeigte; halbrunde Apsiden aber waren den Ostseiten der Kreuzarme vorgelegt.

Mit den Hirsauer Mönchen verbreitete sich die Hirsauer Baukunst über ganz Deutschland, hauptsächlich über Süddeutschland. Ihre Kirchen zeigen alle nahezu den gleichen Typus. In der Regel sind es flachgedeckte dreischiffige Säulenbasiliken ohne Krypten, aber mit östlichem Querschiff, mit dreischiffiger, oft gerade abgeschnittener Choranlage und mit einer Vorhalle zwischen Westtürmen, an deren Stelle manchmal ein Vierungsturm mit Osttürmen trat. Der Rundbogen herrscht noch ausschließlich; die Säulen tragen Würfelknäufe; die Basen, die anfangs auch hier ohne Ecknollen gebildet waren, nehmen diese auch hier nach und nach an. Würdig und ernst ist die Ausstattung. Lisenen und Bogenfriese sind selten; in der Nähe der Portale aber sprießt manchmal ein „phantastisches Fratzen-Bildwerk". Die meisten Bauten dieses Hirsauer Stiles sind zwischen 1082 und 1150 entstanden; nur wenige ragen in den Anfang des 13. Jahrhunderts hinein.

Normalkirchen Hirsauer Art sind oder waren in ihrer ursprünglichen Gestalt z. B. die Klosterkirchen zu Disibodenberg, zu Gengenbach und zu Schwarzach, die Kirchen Sankt Gilgen zu Klein-Komburg und zu Stein am Rhein. Die Benediktinerkirchen zu Alpirsbach und Ellwangen nehmen auf Hirsauer Grundlage schon Maulbronner (S. 314) Einflüsse auf. Die Benediktinerkirche zu Ellwangen, die 1233 vollendet war, ist die erste in allen Teilen eingewölbte große Basilika Schwabens. Verwandter Art ist der Dom zu Konstanz mit seinem gerade geschlossenen Chor in seiner 1054—89 errichteten Gestalt; älter ist seine romanische Krypta; jünger sind seine Westtürme; seine Gewölbe sind spätgotisch. Das Münster von Schaffhausen aber, eine flachgedeckte Säulenbasilika mit geradem Chorschluß, der alle drei Chorschiffe umfaßt, ist ein charakteristischer Bau Hirsauer Art. Auch in Bayern, Franken und den angrenzenden Teilen Österreichs feierte die Hirsauer Bauschule glänzende Triumphe. Der erste Bau der Hirsauer Schule in Bayern, die Benediktinerkirche zu Prüfening bei Regensburg (1109—19), war freilich noch eine kreuzförmige Pfeilerbasilika, zeigte aber schon den Ostturm Hirsauer Art; und eine Pfeilerbasilika war auch die hochthronende, in ihrer jetzigen Gestalt der Mitte des 12. Jahrhunderts angehörige Michaeliskirche zu Bamberg, die im übrigen ein Musterbau Hirsauer Art ist. Die schon erwähnte Schottenkirche zu Regensburg (S. 311) trägt ebenfalls die Hauptmerkmale der Schule. In Würzburg gehört die Sankt Burchardskirche ihr an, deren Säulen noch aus schwerfälligen, eckblattlosen Basen emporsteigen.

In Österreich trägt z. B. die Stiftskirche zu Seckau (1142—92; S. 312) einige Besonderheiten Hirsauer Art. Auch nach Sachsen und Thüringen aber erstreckten sich, wie die Kirchen zu Paulinzella und zu Hamersleben (S. 268) zeigen, die Ausläufer der Hirsauer Benediktiner-Kunst, die, wenn sie auch neue Baugedanken kaum gezeitigt, in der deutschen Baugeschichte doch eine einflußreiche Rolle gespielt hat.

Auf die kluniazensischen Benediktiner folgten auch in Deutschland die Zisterzienser; und auch die Zisterzienser brachten ihre eigene Bauweise nach Deutschland, die, so schlicht und einfach sie war, doch noch tiefer als die kluniazensische in die Weltgeschichte der Baukunst eingriff. Wie überall, bezeichnet sie auch diesseit des Wasgaues den Übergang zur Gotik. In Franken zeigt die Zisterzienserkirche zu Ebrach bei Bamberg (Neubau 1200) dieselbe Chorbildung wie die etwas jüngere Kirche zu Riddagshausen bei Braunschweig (S. 271). Bronnbach bei Wertheim

besitzt in seiner 1151 gegründeten Zisterzienserklosterkirche den ersten deutschen Bau, der bei romanischen Schmuckformen durchweg spitzbogig, wenngleich im Langhaus mit Tonnen und Halbtonnen gewölbt wurde. Der zisterziensische Muster- und Meisterbau Schwabens, ja Süddeutschlands aber, der freilich in seiner reichen Pracht schon über die Bescheidenheit der Ordensregeln hinausreicht, ist die Zisterzienserabtei Maulbronn in Württemberg, die 1146—78 im romanischen Stil errichtet, seit 1210 aber, wie Paul Schmidt gezeigt hat, im Übergangsstil erweitert und umgebaut wurde. Die langgestreckte Kirche ist eine kreuzförmige, ursprünglich flachgedeckte Basilika mit gewölbtem Chor, hinter dessen geradlinigem Abschluß sich, zurücktretend, an jeder Seite der Mittelkapelle drei Nebenkapellen verstecken. Dem spitzbogigen Rippengewölbe des Chors, einem der frühesten Deutschlands, fehlt nur noch der kräftige Schlußstein. Das Äußere aber ist noch schlicht romanisch mit Lisenen und Rundbogenfriesen geschmückt. Im Inneren kommen Säulen mit Würfelkapitellen, Rundbogen- und Kreisfenster, aber auch Spitzbogenfenster vor. Der Meister der Ostteile, mit denen begonnen wurde, verließ den Bau 1171, um die Ostteile des Domes zu Worms (S. 292) auszuführen. Außerordentlichen Einfluß aber gewannen gerade die nachromanischen Teile des Klosterbaues, deren Meister, in der Regel Bohnensack genannt, auswärts z. B. den „Bischofsgang" im Chor des Magdeburger Domes (S. 269) ausführte. Ein Wunder seines geistreichen Stils ist das „Paradies", die westliche Vorhalle, der Maulbronner Kirche mit ihren Kleeblattbogen-Fenstern, mit ihren Schaftring- und Kelchkapitell-Säulen und mit ihren rundbogigen Kreuzgewölben, deren diagonale Rippen in eigenartiger Gestaltung tiefer

Abb. 240. Das Innere des Domes zu Bamberg. Nach Photographie von B. Haaf in Bamberg.

herabhängen als die Gurtbogen. Herrlich ist der Kreuzgang, besonders sein im reichen Übergangsstil gehaltener Südflügel; und von großer Schönheit, lehrreich zugleich als zweischiffige Räume, sind das Herrenrefektorium, das Laienrefektorium und der Kapitelsaal. Das teils rund-, teils spitzbogige Herrenrefektorium zeigt schon das frühgotische sechsteilige Gewölbe. Alle Einzelheiten sind frisch und fein durchgeführt. Die stille ernste Klosterwelt wird hier unvermerkt zu einer reichen, heiteren Schönheitswelt.

Die drei bedeutendsten Zisterzienserkirchen in Österreich, die zu Heiligenkreuz, zu Lilienfeld und zu Zwettl, sind, wie die zu Maulbronn, durch malerische Kreuzgänge im Übergangsstil ausgezeichnet. Das Langhaus der Kirche zu Heiligenkreuz (1115—87) ist eine romanische Pfeilerbasilika, ihr prachtvoller Chor aber ist schon gotisch.

Übrigens war der Übergangsstil auch in Süddeutschland und Österreich natürlich nicht an die Zisterzienserklöster gebunden. Dem Übergangsstil der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts gehören die älteren Teile der ehrwürdigen Sebalduskirche zu Nürnberg an, auf die wir zurückkommen. Nachklänge der rheinischen Schule und zugleich französische Anklänge aber bietet der Dom zu Bamberg, der, wenn seine Einzelbildungen, abgesehen von seinen großartigen Bildwerken, auch nicht besonders frisch und fein erscheinen und seine vier Ecktürme zu regelmäßig steif gestellt wirken, als Ganzes genommen doch das schönste erhaltene Bauwerk des hohen Mittelalters im inneren Deutschland ist. Der unter Heinrich II. 1012 gegründete Bau mit zwei Chören, zwei Krypten und westlichem Querschiff wurde 1081 durch eine Feuersbrunst zerstört. Der erhaltene, dem Übergangsstil angehörige dritte Bau, eine zwar gewölbte, aber noch immer doppelchörige Pfeilerbasilika mit westlichem Querschiff, wurde 1192 begonnen, 1237 geweiht. Die kleinen Ecktürmchen, mit denen die erst 1274 vollendeten Westtürme besetzt sind, sind der Kathedrale von Laon (S. 239) entlehnt. Die prächtigen Portale und die Fenster des Ostbaues sind noch rundbogig geschlossen; im Westbau und an dem oberen Teil der Türme sind sie spitzbogig. Im Inneren (Abb. 240) tragen die Pfeilervorlagen spitzbogige Scheidebogen und Kreuzgewölbe, deren Grate durch Rippen verstärkt sind. Spätromanisch ist nach Dehios Zusammenfassung der Ostchor außen und innen und das Langhaus in seiner Außenansicht, burgundisch-frühgotisch der innere Aufbau des Langhauses, französisch-frühgotisch mit burgundischen Anklängen der Westbau.

In Österreich führt der Übergangsstil uns geradeswegs nach Wien und zum Stephansdom, dessen romanischer Vorgänger 1141 geweiht worden war. Seit dem Anfang des 13. Jahrhunderts wurde an dem erhaltenen Prachtbau gearbeitet, dessen älteste Teile auch noch romanisch genannt werden können. An der rundbogigen „Riesenpforte" der Westfassade (um 1230) wiederholen sich die Zickzackornamente von Sankt Emmeram in Regensburg. Auf den gotischen Bau kommen wir zurück. Recht reich entwickelt sich der Übergangsstil in Böhmen und Mähren. Reicher als die Benediktinerkirche zu Trebitsch (S. 312) wirkt die Nonnenabteikirche Himmelspforte zu Tischnowitz, deren Westportal und deren Kreuzgang in üppiger Meißelarbeit prangen; doch gewinnt der Übergangsstil gerade an den Orten, wo ein rein romanischer Stil ihm nicht vorausgegangen, sofort den Charakter der frühen Gotik. Fast als Besonderheit der österreichischen Länder endlich erscheinen die kleinen kreisrunden Kapellen mit halbkreisförmig ausgebuchteter Apsis, wie sie sich in Prag z. B. auf dem Wyschehrat und zu Znaim auf der Burg erhalten haben.

An weltlichen Bauten romanischer Zeit ist Süddeutschland nicht so reich wie Mitteldeutschland. Selbst von der Burg zu Nürnberg und dem Schloß Tirol zu Meran ist nicht viel baukünstlerisch Bedeutsames mehr zu sehen. Einige romanische Wohnhäuser haben sich in

Regensburg erhalten: vor allem kommt hier als Wohnbau der sogenannte Heidenturm in Betracht, dessen Anlage wohl wirklich noch der Römerzeit angehört, während die romanischen Doppelfenster seiner Obergeschosse nach der Formensprache ihrer Trennungssäulchen bereits der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstammen. In Wimpfen am Berg hat sich ein kleines romanisches Wohnhaus in der Nähe der Ruine der Kaiserpfalz erhalten, die mit ihrer dem Neckar zugewandten, aus 14 Rundbogen auf Säulchen mit Würfelkapitellen gebildeten Galerieöffnung einzig in ihrer Art in Süddeutschland dasteht. Das schönste romanische Tor, von zwei Türmen über einer Rundbogengalerie überragt, aber steht zu Groß-Komburg bei Schwäbisch-Hall. Rundbogenfriese, Lisenen, Säulen mit Würfelkapitellen und attischen Basen bilden auch in diesen Bauten die Elemente der Formensprache; und selbst ihre geringen Baureste lassen ahnen, wie gleichmäßig in sich vollendet und doch wie abwechselungsreich in der Anwendung die Formenwelt war, die in jenen Tagen auch in diesen Gegenden nicht nur Kirchen und Klöster, sondern auch Rat- und Wohnhäuser, Tore und Brücken umfaßte.

Abb. 241. Ein Stück der Augsburger Domtür. Nach Photographie von Fr. Höfle in Augsburg.

B. Die romanische Bildnerei Süddeutschlands und Österreichs.

Etwas anders als in den sächsischen Gegenden und im Rheingebiet entfaltete die Bildnerei des hohen Mittelalters sich im eigentlichen Süddeutschland und in Österreich. Von französischem Einfluß kann hier, abgesehen von Franken, dessen Gewässer dem Rheine zuströmen, kaum die Rede sein, eher von lombardischem. So weit sich nicht auch hier byzantinische Einwirkungen nachweisen lassen, die jedoch nur in Einzelfällen zu betonen sind, entwickelte die Bildnerei dieses Zeitalters sich auf der gegebenen frühmittelalterlichen Grundlage in ziemlich selbständigem Ringen.

In Augsburg und Regensburg finden wir zunächst einige Arbeiten, die noch der Mitte des 11. Jahrhunderts angehören. Vorweg sind die Bronzereliefplatten zu nennen, mit denen die jetzt am Südportal angebrachte Tür des Augsburger Domes geschmückt ist (Abb. 241). Von den 35 Verkleidungstafeln sind mehrere in Wiederholungen doppelt verwandt worden. Auf glattem Grunde enthalten viele nur eine einzige Gestalt; aber auch die belebteren Vorgänge sind nur mit wenig Figuren und fast ohne Beiwerk erzählt. Heidnische Gegenstände, wie der Kentaur, der auf Löwen schießt, wechseln mit biblischen, wie der Erschaffung Evas und Simsons Kampf mit dem Löwen. In ihrer Gesamtheit

stellen sie doch wohl Sündenfall und Erlösung in mittelalterlicher Symbolik dar. Die Frau, die den Hühnern Futter streut, ist jedenfalls ein Sinnbild der Kirche. Die Gestalten sind nicht übel gemessen, nicht schlecht verstanden, nicht empfindungslos wiedergegeben. Wie altertümlich aber ihr Stil ist, zeigen z. B. ihre Profilbildungen, bei denen die Augen, wie in der archaisch-griechischen Kunst, von vorn dargestellt werden. Die Gewänder sind auffallend ruhig und faltenlos. Überall tritt ein eigentümliches Gemisch von Unbeholfenheit und Streben nach freier Bewegung zutage.

In Regensburg gehören die bemalten Kalksteingestalten in der Vorhalle der Emmeramskirche hierher: am Mittelpfeiler zwischen den Türen Christus im roten Gewand mit dem Brustbild des Stifters im Rundrahmen zu seinen Füßen; an den Seitenpfeilern neben den Türen der hl. Emmeram auf der einen, der hl. Dionys auf der anderen Seite, würdige, ruhige, aber auch steife und leblose Gestalten mit schematisch abgeteiltem, nicht gelocktem Haar und glotzäugigen Gesichtern. Sie gehören der Zeit des Abtes Reginwald (1049—64) an.

An hundert Jahre jünger ist die Steinplastik an der Schottenkirche (Jakobskirche, S. 311) zu Regensburg. Mit lombardischen Einflüssen mischt sich auch im Bildwerk dieser Kirche der irisch-angelsächsisch-normannische Einschlag, der freilich letzten Grundes doch als germanisch angesprochen werden darf. Schon an den Säulenkapitellen und -basen des Inneren erscheinen allerlei Tiergestalten; vorn an der Fassade über und neben der Nordtür der Kirche aber treiben sie, ähnlich wie an der Fassade von San Pietro in Spoleto (S. 190), geradezu einen tollen Spuk. Im Bogenfeld freilich thront Christus zwischen Jakobus und Johannes dem Täufer; und steife Reihen würdiger Apostel und Kirchenväter schließen sich an den Wänden an; dann aber das Weib mit drei Fischschwänzen neben den schottischen Missionaren, zwei Menschen neben zehn Löwen, Drachengeschichten neben Bildern des Heilands und der Jungfrau: alles „ohne architektonische Leitlinien über die Fläche lose hingestreut" (Dehio), alles formlos in seiner Gestaltung, vieles inhaltlich ein Rätselspiel. Daß hier jedoch nicht mit Sighart an die nordische Götterdämmerung, sondern mit Goldschmidt an die Psalmensprache gedacht werden muß, ist einleuchtend.

Ähnlich muten uns die Bildwerke der Krypta des Domes zu Freising an, die der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehören. An Basen und Kapitellen der 24 Säulen und 21 Halbsäulen sind die verschiedensten Tier- und Menschenleib-Motive verteilt. Das wunderbarste dieser Schaustücke aber ist die Mittelsäule, eine „Tiersäule" (Abb. 242) in klarster Ausprägung, an allen Seiten von der Reliefdarstellung eines wilden Gedränges mit Drachen kämpfender Menschen in derber, aber lebendiger Formensprache umzogen. Die Rettung des Menschen aus dem Rachen des Drachen spielt auch hier eine Rolle; und gerade hier wirken Bilderinitialen des Albanipsalters (S. 262) fast wie unmittelbare Vorbilder. In der derben künstlerischen Gestaltung sehen wir gerade hier, ohne Anregungen von auswärts in Abrede zu stellen, ein wirkliches Deutschtum sich regen, wie denn auch ein Meister deutschen Namens, Liutprecht, sich an einem Kapitelle dieser Krypta nennt.

Als Vorläufer dieser Regensburger und Freisinger Arbeiten gelten die aus der Mitte des 12. Jahrhunderts stammenden phantastischen Bildwerke der Klosterkirchen zu Münchsmünster (jetzt an der Friedhofsmauer zu Landshut) und Biburg. Schon durch das Regensburger Schottenportal beeinflußt aber erscheint die Bogenfeldgruppe vom Ende des 12. Jahrhunderts am Münsterportal zu Moosburg, die Christus zwischen Heiligen und seitwärts knieenden Stiftern darstellt.

Als „Spätling" der Freisinger Richtung endlich bezeichnet Riehl die phantastische Plastik des um 1250 entstandenen Kreuzgangs der Stiftskirche zu Berchtesgaden, wogegen die freieren

und reineren Bildwerke des Sankt Zenoklosters bei Reichenhall aus derselben Zeit nur noch vereinzelte Nachklänge dieser wilden Richtung zeigen.

Den freieren und zahmeren Stil bilden dann die Skulpturen einiger westlicherer Orte Bayerns weiter. Der Mitte des 13. Jahrhunderts gehören die nahezu lebensgroßen Sitzfiguren des Heilands, seiner Mutter und seiner Jünger im Münchener Nationalmuseum an, die von den Chorschranken der Klosterkirche zu Wessobrunn stammen. Die Köpfe zeigen regelmäßige, aber nicht ausdruckslose Züge, die Gewänder einen freien, aber doch harten Fluß. Riehl hat recht, Einflüsse von den Nord- und Südportalen zu Chartres, die man auch hier wittern wollte, abzuweisen. Den gleichzeitigen Bildwerken von Wechselburg und Freiberg gegenüber aber erscheinen diese Gestalten rauh und leblos. Gleichzeitig entstanden die Bildwerke der zweistöckigen Trausnitzkapelle über Landshut. An den Pfeilern zur Rechten und Linken der unteren Chornische stehen die hl. Barbara und die hl. Katharina. An der Wand zur Linken prangt das Relief der Verkündigung. Am wichtigsten aber sind die großen Sitzgestalten an der oberen Chorbalustrade, Christus, Maria und Johannes zwischen den zwölf Aposteln, die die ganze Breite der Kapelle füllen und wohl als die Hauptfiguren des Jüngsten Gerichts gemeint sind. In ihrer freieren Gestaltung zeigen auch sie schon den frühgotischen Charakter. Die großen, lebensvollen, leise lächelnden Köpfe tragen einen selig überredenden Ausdruck. Die Bemalung ist überall gut erhalten, wenn auch teilweise erneuert.

Abb. 242. Die „Tiersäule" in der Krypta des Domes zu Freising. Nach J. Sighart, „Geschichte der Künste im Königreich Bayern". (Zu S. 317.)

Weniger bedeutend sind die gleichzeitigen bemalten Grabfiguren in der Afrakapelle des Klosters Seligental in Landshut. Überhaupt können die Grabsteine dieses Gebietes sich nicht mit denen der sächsischen Gegenden messen. Sehr unbeholfen ist der Grabstein Otto Semosers (gest. 1231) im Dome zu Freising, und auch die ältesten Bischofsgräber im Dome zu Würzburg, von denen Pinder das leider sehr überarbeitete des 1190 gestorbenen Bischofs Gottfried I. noch dem Ende des 12. Jahrhunderts zuschreibt, sind geometrisch starr und leblos.

An großen Holzkruzifixen fehlt es auch in Bayern nicht. Sammlungen solcher Kreuze befinden sich z. B. im Germanischen Museum zu Nürnberg und im Nationalmuseum zu München. Ihre alten Bemalungen haben sich meist erhalten. Besonders gut kann man an denen des Nationalmuseums die uns schon bekannte Entwickelung (S. 278) verfolgen. Auch hier sieht man, wie erst allmählich die Augen des Gekreuzigten sich schließen, der Kopf sich neigt, die Füße sich übereinanderlegen. Aber auch einige hölzerne Sitzbilder der Madonna in diesen Sammlungen geben uns lehrreiche Aufschlüsse über die allmählichen Fortschritte der bildnerischen Empfindung dieses Zeitalters.

Von Bayern müssen wir nun aber noch einen Blick nach dem Westen, dem Osten und dem Norden Süddeutschlands werfen. In Schwaben kommen, nachdem wir die Augsburger Domtüren vorweggenommen, hauptsächlich die Steinbildwerke der Kirchentüren und einzelner Außenfriese in Betracht. Fastenau hat sie zusammengestellt. Künstlerischen Wert haben die wenigsten von ihnen. Genannt seien die äußerst „primitiven" Mönchs- und Tierfriese am Westturm der Peterskirche zu Hirsau, die wildverschlungenen Tierkampfreliefs in der Stadtkirche zu Freudenstadt, die steife, fast nur aus senkrechten und wagerechten Linien

zusammengesetzte Kreuzigung vom Hauptportal der Johanneskirche zu Gmünd, das schon besser ausgefüllte Bogenfeld mit dem Heiland zwischen anbetenden Stiftern an der Westtür der Klosterkirche zu Alpirsbach und das jetzt im Münchener Nationalmuseum aufgestellte Bogenfeld der Ulrichskirche in Augsburg, dessen Darstellung der Fußwaschung gut in den Raum gesetzt und künstlerisch abgewogen ist. In den südwestdeutschen Zusammenhang gehören aber auch die Bildwerke des Großmünsters zu Zürich: am Äußeren des Nordportals die teils starren, teils schwerfällig phantastischen Gebilde des zwölften, im Kreuzgang die abenteuerlichen, teils wilden, teils possenhaften Bildwerke vom Anfang des 13. Jahrhunderts. Im Osten kommt am Stephansdom zu Wien (S. 315) das harte, ausdruckslose, von Engeln gehaltene Heilandsbild im Bogenfeld des „Riesentors" in Betracht, dem die leblosen Halbfiguren von Heiligen am Architrav entsprechen. Am Südportal der Magdalenenkirche zu Breslau (um 1226) ringen biblische und phantastische Darstellungen in barbarischer Formensprache mit anmutigen Ziermotiven. Reiner und edler ist der nach 1238 entstandene bildnerische Portalschmuck der Klosterkirche zu Tischnowitz in Mähren, dem sich die verwandten Bildwerke vom Portal der Kirche zu Jak in Ungarn (S. 312) anschließen. Von den Verzierungen, die in Tischnowitz die figürlichen Darstellungen (Christus im Bogenfeld, die zwölf Apostel am Gewände) umspielen, sagte Lübke: „In die geschmeidigen Arabeskenranken des romanischen Stils mischt sich auf geistvolle Weise der naturalistische Blätter- und Blumenschmuck der jungen Gotik, so daß die Herbstflora der früheren mit den Frühlingsblüten der neuen Zeit verbunden ist."

Nördlich von Altbayern aber treffen wir in Franken die bedeutendste monumentale Bildhauerschule Süddeutschlands. Ihr Hauptsitz ist Bamberg. Mit der Bauhütte des Bamberger Domes war offenbar eine bedeutende Bildhauerwerkstatt verbunden, die mehrere Geschlechter hindurch eine reiche und vielseitige Tätigkeit entfaltete. Über die Bamberger Domskulpturen hat sich im vorletzten Jahrzehnt im Anschluß an die verdienstvolle Arbeit Weeses über sie ein umfangreicher Schriftenwechsel entwickelt, an dem sich Goldschmidt, Franck, Vöge und Dehio mit Erfolg beteiligt haben. Wir müssen die ältere Schule, die in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts arbeitete, von der jüngeren Schule, die erst der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehört, hier, wie in Magdeburg und in Straßburg, scharf voneinander trennen. Sicher spätromanisch ist der „Meister des Georgenchors", dessen Wirksamkeit zwischen 1225 und 1235 fallen mag. Dieser Zeit gehören auch die älteren Bildstücke der Gnadenpforte und des Fürstentors an, wogegen ihre Hauptmeister, wenn sie auch schon 1240 gearbeitet haben, so unmittelbar an die Reimser Gotik anknüpfen, daß wir sie in den nächsten Abschnitt verweisen müssen. Zur älteren Schule gehören am Äußeren des Domes die Muttergottes im Bogenfeld über der Nordtür des Ostchors (der „Gnadenpforte") und die Apostelgestalten am linksseitigen Gewände des am Karolinenplatz gelegenen Haupttors (der „Fürstentür"). Diese Apostel, die auf den Schultern der Propheten stehen, erscheinen uns heute als etwas unglückliche Übersetzung eines Sprachbildes in die Bildsprache (Taf. 44). Die Hauptwerke der älteren Bamberger Schule aber befinden sich im Inneren des Domes. Sie schmücken die Nordseite und die Südseite der Schranken des Ostchors, der als „Georgenchor" bekannt ist. Vorn stehen hier an der Nordseite das Relief der Verkündigung, an der Südseite das des Erzengels Michael. Dann folgen unter Scheinarkaden, die doch schon die Kleeblattform des Übergangsstils zeigen, an jeder Seite sechs Paare von Aposteln und Propheten (Abb. 243). Die Propheten sind an der Nord-, die Apostel an der Südseite zu zweien in lebhaftem Wechselgespräch dargestellt. Gerade hier ist die Einwirkung der Prophetenspiele besonders deutlich.

In den Köpfen von kräftigem Eigenleben, in den Gebärden von großer, derber Natürlichkeit und dramatischer Lebendigkeit, nur im Faltenwurfe von hergebrachter Unselbständigkeit, gehören diese Gruppen, trotz der Kanten, Brüche und Härten ihres Stiles, zu den gewaltigsten Schöpfungen vom Anfang des 13. Jahrhunderts. Die französischen Einflüsse, die man in ihnen nachzuweisen versucht hat, sind schwerlich anzuerkennen. Die ähnliche Anordnung von Apostelpaaren unter Kleeblattbogen unter der Himmelfahrtsdarstellung im Bogenfelde der Kirche zu Cahors weisen, wie schon Franck bemerkt hat, auf gemeinsame Entlehnung von Werken der byzantinischen Kleinkunst hin, der jedoch nur Einzelmotive, namentlich im Falten-

Abb. 243. Prophetengruppe vom Georgenchor des Domes zu Bamberg. Nach Photographie von B. Haaf in Bamberg. (Zu S. 319.)

wurf, entnommen sind. Die gegenwärtig mehr als jemals herrschende Sitte, jede künstlerische Eigenart in Einflüsse aufzulösen, muß auf ihr berechtigtes Maß zurückgeführt werden. Wir erkennen in der älteren Bamberger Werkstatt, die sich dann auch in Nachbarorten, wie Öhringen, verfolgen läßt, mit Franck eine im wesentlichen einheimische, jedenfalls einheimisch gewordene fränkische Schule der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts; und wir bewundern zunächst deutsche Sprödigkeit, deutsche Kraft und deutsche Frische in ihren Schöpfungen.

Auch an Werken des kunstgewerblichen Bronzegusses fehlt es im Gebiete der süddeutschen Kunst dieses Zeitraumes nicht; wenngleich diesen beweglichen Werken gegenüber die Frage, in welcher Gegend Deutschlands sie gegossen worden, manchmal offen bleibt. Die Kirche zu Groß-Komburg besitzt einen mächtigen, reich mit Bildwerk geschmückten Kronleuchter in der Art derer der Dome zu Hildesheim und zu Aachen (S. 304) aus der

Mitte des 12. Jahrhunderts. Der Dom zu Prag hütet den berühmtesten aller Kandelaberfüße dieses Zeitraumes. Löwen und mehrköpfige Flügeldrachen bedrohen nackte männliche Gestalten, die auf ihnen reiten, und schnappen nach den Füßen bekleideter Männer, die ruhig mit ausgebreiteten Armen zwischen ihnen sitzen. Wie so oft in der romanischen Kunst Deutschlands, wird hier der Kampf der Mächte des Lichtes gegen die Mächte der Finsternis versinnlicht. Im Stifte Wilten bei Innsbruck aber werden ein Hostienteller und ein Kelch bewahrt, die zu den vorzüglichsten deutschen Goldschmiedearbeiten des 12. Jahrhunderts gehören. Im Rund des Tellers befindet sich die Hochreliefdarstellung des Gekreuzigten zwischen Maria, Johannes und den vier Evangelistenzeichen. Der Kelch aber ist reich mit eingravierten und niellierten Darstellungen jener Art bedeckt, die wir (S. 304) als Vorläufer der Kupferstechertechnik bereits gewürdigt haben.

Abb. 214. Der heil. Gregor. Wandgemälde in der Klosterkirche auf dem Nonnberg bei Salzburg. Nach P. Buberl im „Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der k. k. Zentralkommission". (Zu S. 322.)

C. Die Malerei Süddeutschlands und Österreichs von 1050 bis 1250.

Im außerrheinischen Süddeutschland haben sich Wandgemälde von Bedeutung aus romanischer Zeit fast nur in den Alpenländern erhalten. Von den diesseit des Berggebietes dem süddeutschen Boden entsprossenen Wandmalereien, die Janitschek in diesem Zusammenhang nennt, sind die Regensburger schon jetzt wieder untergegangen, sind die Darstellungen in Forchheim, zu Kentheim und aus Rebdorf in eine jüngere Zeit herabzurücken, ist aber die streng romanische Gemäldefolge im Rundbau der Totenkapelle zu Perschen kaum noch erhalten. In Württemberg sind nur die Wandgemälde der 1108 gegründeten, wohlerhaltenen romanischen Klosterkirche Sankt Gilgen zu Klein-Komburg hervorzuheben: der Heiland im Himmelsglanz mit Heiligen und Kirchenlehrern in der Apsis, der Gekreuzigte und theologisch-sinnbildliche Darstellungen am Tonnengewölbe. In der Benediktinerkirche zu Prüfening bei Regensburg erscheint die Braut des Hohenliedes als Vorbild der christlichen Kirche neben gestaltenreichen Verbildlichungen des Allerheiligenfestes in reifer romanischer Formensprache. In den österreichischen Alpenländern haben sich romanische Wandgemälde von größerer Bedeutung erhalten. Schreiten wir hier von Norden nach Süden, so treffen wir zunächst im Läuthaus der Stiftskirche von Lambach auf biblische Darstellungen, die ihrer ruhigen, steifen Haltung nach dem 12. Jahrhundert zugeschrieben werden müssen. Die gleiche Zeit verraten die prächtigen, meist bischöflichen Heiligengestalten in den Wandnischen der Turmhalle auf dem Nonnberge bei Salzburg: groß, feierlich und klar durchempfundene, mehr oder weniger geometrisch gefaßte Halbfiguren, deren weiche Schattenmodellierung mit hellen Lichtern noch eher nach Rundung als nach Flächigkeit strebt. In streng frontaler Haltung mit fast drohend ernstem Ausdruck stehen sie da. Nach Buberl, der ihre kunstgeschichtliche Stellung weit ausgreifend untersucht hat, vertreten diese bedeutenden, um 1145 entstandenen Fresken im Gegensatz zu den meisten süddeutschen Schöpfungen dieser Art, die mehr oder weniger an den Stil

der Reichenau anknüpfen, jene byzantinische Richtung in engerem Sinne, die wahrscheinlich von den nach Venedig berufenen Griechen über Aquileja oder andere oberitalienische Kunststätten nach Regensburg und Salzburg eingeführt worden war (Abb. 244). Bewegter und anmutiger schon sind die Wandgemälde vom Ende des 12. Jahrhunderts in der Johanniskirche zu Pürg bei Aussee: an den Wänden des Langhauses zu unterst gemalte Teppiche, in der Mitte Bibelbilder, oben neben den Fenstern die klugen und die törichten Jungfrauen; im Chor überlebensgroße Heiligengestalten, über denen das Lamm Gottes in der Mitte des Gewölbes erscheint. Weiter südlich, in Kärnten, aber ist der Dom zu Gurk durch die spätromanischen Gemälde seines sogenannten „Nonnenchors" berühmt, der nach Schnerich richtiger als Domherrenchor oder schlechthin als Westempore zu bezeichnen ist. Freilich gehören diese Bilder, die zwischen 1251 und 1279 geschaffen sind, schon dem folgenden Zeitraum an; stilistisch aber stehen sie am Ende der romanischen Entwickelung, von der sie nicht losgelöst werden können. Auf blauem Grunde sind sie großzügig in gemalter Rundbogenarchitektur verteilt. Von den beiden Gewölbe-Jochen stellt das östliche in seinen vier Kappen das Erdenparadies mit dem Sündenfall, das westliche das himmlische Jerusalem mit dem Lamm Gottes im Mittelpunkt dar. An den Schildbogen des westlichen Gewölbes sind Geschichten des Neuen Testamentes veranschaulicht; als Hauptbild aber erscheint im Bogen der Ostwand die Herrlichkeit der zwischen den Tugenden und den Propheten thronenden Muttergottes (Abb. 245). Die schlanken, bewegten Gestalten, selbst die ganz nackten, übrigens kaum voneinander unterschiedenen Gestalten Adams und Evas, sind verhältnismäßig rein in der Zeichnung. Die Gewandung aber ist unruhig, eckig und brüchig, wenn auch dem innerlich bewegten Ganzen im Zeitstil angepaßt. Diese zackigen Umrisse der Gewandfiguren kennzeichnen überall das Ende des deutsch-romanischen Stiles.

Abb. 245. Maria in der Glorie. Ein Teil des Wandgemäldes im „Nonnenchor" des Domes zu Gurk. Nach R. Borrmann, H. Kolb und O. Vorländer, „Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland".

Weiter im Südwesten treten uns in der katholischen Burgkapelle zu Hocheppan einige zuerst von Dahlke beschriebene, von streng romanischen Zierflächen umrahmte Bilder entgegen, von denen wenigstens die Madonna der Apsis in ihrer starren Ruhe noch der Mitte des 12. Jahrhunderts angehört, die übrigen aber bis zum Ende des Jahrhunderts herabreichen. Sie zeigen, obgleich sie nur mittelbar mit den Bischofsgestalten vom Nonnberge zusammenhängen, doch die gleiche byzantinische Haltung wie diese. Im bewegteren Stil der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ist wieder die Herrlichkeit des auf dem Regenbogen thronenden jugendlichen Heilandes in der Kirche der Abtei Marienberg im Vintschgau dargestellt. Ein fremdartiges, vielleicht auf einen italienischen Meister zurückgehendes Leben aber macht sich in den unruhig bewegten, schon in die Folgezeit hinüberweisenden Fresken des hl. Christophorus, der Anbetung der Könige und der Kreuzigung in der Johanneskapelle zu Brixen geltend, während die phantastischen Fabelwesen, Kentauren und Sirenen, die in der Chorkapelle der Jakobskirche

zu Tramin den hehren Apostelgestalten gegenüber die sündige Natur vertreten, uns als alte Bekannte begrüßen.

In der Geschichte der Glasmalerei spielte das Kloster Tegernsee in Südbayern, das nach den Schriftquellen um 1000 figürliche Glasgemälde besaß, eine Hauptrolle, bis aus anderen Schriften für Zürich und mit größerer Sicherheit für Werden a. d. Ruhr (S. 308) noch frühere Glasgemälde dieser Art nachgewiesen wurden. Jedenfalls steht es fest, daß der Benediktinerabt Gozbert von Tegernsee sich um 1000 der farbigen Glasgemälde (picturarum) seiner Kirche rühmte, zugleich aber zugestand, daß sie nicht in Tegernsee, sondern auswärts (vielleicht in Regensburg) hergestellt worden seien; nicht minder fest steht aber auch, daß, nachdem bald darauf Glasmaler nach Tegernsee berufen worden waren, hier in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts eine Schule der Glasmalerei bestand, deren Werke sich nicht erhalten haben. Erhalten aber haben sich im Langhause des Domes von Augsburg fünf Glasfenster aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts, in denen wir, was man auch dagegen eingewandt hat, nach wie vor die ältesten erhaltenen figürlichen Glasgemälde Deutschlands sehen. In geschmackvoll ruhiger Umrahmung späteren größeren weißen Fenstern eingefügt, stellen sie in Schwarzlottechnik die Einzelgestalten Moses', Davids (Abb. 246), der Propheten Jonas, Daniel und Hosea dar. Alle tragen Hüte und Mäntel von verschiedenen leuchtenden Farben und halten Spruchbänder in den Händen. Im Gesamteindruck, der licht und festlich ist, herrschen Rot, Grün und Gelb; Blau spielt hier keine Rolle. Weiteres, wenngleich nicht Vollständiges über die schwäbische Glasmalerei hat L. Balet beigebracht. Bedeutend in ihrer Art aber sind auch die um 1200 entstandenen, graugrün in graugrün gehaltenen Fenster des Kreuzganges und des Südflügels des Zisterzienserstiftes Heiligenkreuz im Wiener Walde. Den strengen Ordensvorschriften entsprechend, verzichten sie auf figürliche Darstellungen und bunte Farbenpracht, aber ihre Bandstreifen, ihr Rankenwerk, ihre schlichten Ziermuster, in denen lebhaftere Farben nur als sparsame Würze erscheinen, zeigen die romanische Zierkunst auf der Höhe vornehm-ruhiger Ausbildung.

Abb. 246. Das Davidfenster im Dom zu Augsburg. Nach B. Bucher, „Geschichte der technischen Künste".

Die Anfänge der Tafelmalerei vertritt in Süddeutschland ein Altaraufsatz aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, die Rosenheimer Tafel im Nationalmuseum zu München. Auf schwarzem Grunde ist die Krönung Marias dargestellt. Christus, der seine Mutter krönt, thront in der Mitte, an jeder Seite sitzen sechs Apostel. Die Umrisse sind schwarz; rote Backen- und Lippenflecke vertreten die Modellierung; mit dem Soester Altaraufsatz (S. 287) kann das Werk sich nicht messen. Mit süddeutscher Grubenschmelzarbeit des 12. Jahrhunderts geschmückt sind vier Eckplatten im Domschatz zu Wien, von denen die eine in guter Technik, aber unruhiger und verzerrter Zeichnung die Segnung Ephraims und Manasses durch Jakob darstellt. Die deutsche blaugrüne Tonart beherrscht auch sie. Die Hauptwerke romanisch-deutscher Kunststickerei aber, die sich in Süddeutschland erhalten haben, sind die prachtvollen Priestergewänder aus Sankt Blasien in Sankt Paul in Kärnten und der vollständige Altar- und Priesterornat im Nonnenstift von Goeß in Steiermark.

Größere Reihen unter sich zusammenhängender Bilder treten uns in Süddeutschland in der Buchmalerei dieses Zeitraumes entgegen; und hier eröffnet sich uns plötzlich eine weite

Aussicht auf blühende Gefilde, in denen neben der kirchlichen Kunst auch bereits eine reiche Saat weltlicher Malerei sprießt. Die Bücher der mittelhochdeutschen Dichter, die hauptsächlich im Süden Deutschlands entstanden, prangen im Schmuck zahlreicher Abbildungen, bei deren Ausführung die abendländischen Künstler, auf sich selbst angewiesen, ein vielseitiges Können entfalteten, aus Sparsamkeit und Bequemlichkeit jedoch, wie wir mit Haseloff gegen Janitschek annehmen, auf die sorgfältige Durchführung mit Deckfarben verzichteten und jene Umrißzeichnung auf farbigem Grunde ausbildeten, die die Figuren zunächst aussparte, dann aber oft nur mit roten Backen und Lippen, oft mit leichten Gewandfarben antönte; und um auch die Umrißzeichnung als solche farbig zu gestalten, wechselte man in ihr — ein recht schablonenhafter Notbehelf — mit schwarzen, roten, violetten und grünen Linien ab. Eines der ältesten dieser Dichterbücher ist das „Rolandslied" des Pfaffen Konrad in der Heidelberger Universitätsbibliothek. Der Federzeichenstil tritt hier noch ohne alle Farbenzutaten in schlichten, derben schwarzen Umrissen auf. Zu den schönsten dieser Dichterbücher aber gehört das „Liet von der Maget" des Wernher von Tegernsee in der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Um 1175 entstanden, sind die 85 Bilder dieses Buches mit roten und schwarzen Umrißlinien aus farbigen Gründen ausgespart. So schwach es mit der Formenkenntnis des Künstlers im einzelnen bestellt ist, die leidenschaftliche innere Bewegung, die er den Gebärden und selbst dem Gesichtsausdruck seiner Gestalten zu geben weiß, sucht ihresgleichen in der ganzen Kunst jenes Zeitalters. Ähnlich in der Technik, aber derber, selbständiger und unbeholfener in der Formengabe sind die Abbildungen in Heinrich von Veldegkes „Eneide" in derselben Sammlung, im „Welschen Gast" des Thomasin von Zirclaria der Heidelberger Bibliothek und in den Vagantenliedern der Münchener Staatsbibliothek (Cod. pict. 73), die eine Fülle anmutiger sittenbildlicher Darstellungen bieten. Hier wechseln schwarze, rote und grüne Umrisse auf meist blauem Grunde; aber auch die Gewänder sind hier und da farbig angetuscht (Taf. 46).

Die Münchener Tristanhandschrift (Cim. 27) endlich, die der Mitte des 13. Jahrhunderts schon nahesteht, stellt ihre Umrißbilder abwechselnd auf roten, grauen und blauen, manchmal auch grünen oder gelben Grund. Die Frauenköpfe zeigen hier anmutig rundliche Formen, die Gestalten manchmal schon einen Anflug von gotischem Schwunge; im ganzen aber ist die Zeichnung, die vielfach mit Farben gefüllt wird, trotz ihrer Flüchtigkeit noch unfrei und eckig.

Von den süddeutschen Büchern religiösen Inhalts begnügen sich die Legendenbücher und andere Werke, die sich an weitere Volkskreise wenden, mit der gleichen andeutenden Technik, wenn hier und da auch reichlichere Farbenfüllungen zu Hilfe genommen, ja hervorragende Bilder in Deckfarben ausgeführt werden. Diese Richtung spricht sich deutlich im „Dialog über das Kreuz Christi" aus, einer gegen Ende des 12. Jahrhunderts zu Sankt Emmeram in Regensburg geschriebenen Handschrift der Münchener Staatsbibliothek (Cod. lat. 141—159), und sie läßt sich lehrreich im „Leben Heinrichs und Kunigundens" der Bamberger Stadtbibliothek weiterverfolgen. Hier ist nur das noch dem 12. Jahrhundert entstammende Widmungsblatt in Deckfarbe auf Goldgrund gemalt. Besondere Zweige dieser Richtung bilden dann einerseits die im Kloster Zwifalten entstandenen Bücher, die der Königlichen Bibliothek zu Stuttgart angehören, anderseits die im Kloster Scheiern vom Mönch Konrad in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts geschriebenen Werke, die in der Münchener Staatsbibliothek aufbewahrt werden. Neben den Federzeichnungen, die mit schwarzen oder farbigen Umrissen

Taf. 46. Brettspiel (oben) und der Tod Didos (unten).

Aus dem „Vagantenlieder"-Kodex der Hof- und Staatsbibliothek zu München. Nach Originalkopie von Th. Cronberger.

4. Die Kunst des hohen Mittelalters in der Norddeutschen Tiefebene und in Skandinavien (um 1050—1250).

A. Die Baukunst.

Daß die Formensprache der Baukunst zum großen Teil durch die Baumaterialien bedingt wird, ist eine Wahrheit, die uns vom mesopotamischen Ziegelbau zum ägyptischen Steinbau und vom altgriechischen, ursprünglich im versteinerten Holzstil gehaltenen Marmorbau zu den Ziegelbauten Roms und der oberitalischen Tiefebene begleitet hat. Die norddeutsche Tiefebene, die vom niederländischen Nordseegestade bis zu den Nehrungen und Haffen der Ostsee und bis zur Nordspitze des skandinavischen Jütlands reicht, war, wie die mesopotamische und die lombardische, auf den Ziegelbau angewiesen; und sie hat es verstanden, dem Ziegelbau, der nur an einzelnen der Malerei geweihten Stellen der Wände mit Kalk beworfen wurde, als Rohbau seine eigene Gesetzmäßigkeit zu erhalten.

Die Kunst des Ziegelbrennens ist in der norddeutschen Ebene aber jünger, als man denken sollte. Die ältesten Kirchen dieser Gegenden, wie die 1114 begonnene des Dorfes, die 1147 begonnene des Klosters Leitzkau unweit der Elbe und wie der ursprünglich flachgedeckte Dom zu Havelberg (1135—70), sind noch in Bruchstein errichtet, aus Tuff der um 1100 entstandene merkwürdige Rundbau der Michaeliskirche zu Schleswig, dessen flachgedeckte Mitte, von kreuzgewölbtem Umgang umgeben, auf zwölf konzentrischen Pfeilern ruht. Erst um die Mitte des 12. Jahrhunderts kam gleichzeitig die Kunst des Ziegelbrennens aus Holland, die Kenntnis der Kunstformen des Ziegelbaues aus der oberitalischen Ebene, und ähnlich war es, wie wir sehen werden, im skandinavischen Norden. Eigentümlichkeiten des nordischen Ziegelbaues sind die schwach vortretenden Vorsprünge jeder Art, sind die einander schneidenden Bogenfriese (Abb. 247), sind die sogenannten Trapez- oder Kegelkapitelle (Abb. 248), die an die Stelle der Würfelkapitelle traten. Es sind Halbkegel, die, mit der Spitze nach oben gerichtet, die Ecken zwischen Trapezseiten ausfüllen, die mit der Spitze nach unten gekehrt sind. Andere Ziermotive sind Zickzacke, Zahnschnitte und Reihen übereckgestellter Ziegelsteine. Hier und da wird auch der Granit der Findlingsblöcke zur Teilnahme am Aufbau gezwungen, wie in der teilweise gewölbten, 1157—60 errichteten kleinen Benediktinerinnenkirche von Krewese, einer dreischiffigen Basilika mit Stützenwechsel. Aber ihm Zierformen zu entlocken, war der Granit zu hart. Romanisch-antikisierendes Blattwerk und ähnlicher Schmuck konnte, soweit er nicht in Sandstein gemeißelt eingeführt wurde, nur durch Pressung in Ton, der hernach gebrannt wurde, erzeugt werden.

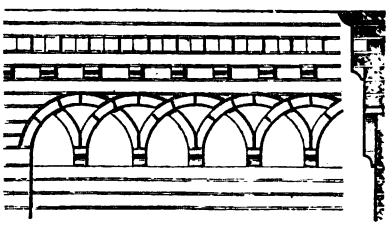


Abb. 247. Sich schneidende Bogenfriese aus Jerichow in der Mark. Nach W. Lübke, „Geschichte der Architektur".

Welche Gegend Norddeutschlands mit der Ziegelbaukunst vorangegangen, ob die wagrische Landschaft Nordostholsteins, Lübecks und Lauenburgs, wie R. Haupt meint, ob die Mark Brandenburg, wie Stiehl annimmt, oder gar die dänischen Inseln, wie andere annehmen, ist, da es an urkundlichen Nachrichten darüber fehlt, schwer zu entscheiden. Im allgemeinen scheint die Bewegung sich aber doch von Süden nach Norden fortgepflanzt zu haben. Jedenfalls war die Mark Brandenburg das Hauptgebiet der neuen Ziegelbaukunst, deren nähere Kenntnis wir zunächst Adler verdanken. Nach Eichholz wäre der in Ziegeln errichtete Westbau

des schon genannten, später gotisch umgebauten Domes zu Havelberg der älteste Backsteinbau der Mark Brandenburg, nach Kurt Meyer aber wären älter nicht nur die Kirche von Jerichow, die Adler für die älteste Ziegelkirche Brandenburgs hielt, sondern auch der Dom zu Brandenburg, eine kreuzförmige Ziegelkirche mit flacher Holzdecke, deren Querschiff schon 1165 vollendet war. Die 1147—52 erbaute Prämonstratenserkirche zu Jerichow war noch ein Steinbau. Der jetzige Ziegelbau entstand, auch nach Dehio, erst um 1200, ist aber die bedeutendste flachgedeckte Kirche dieses Stiles. Die Hirsauer Bauschule (S. 312) macht sich hier neben sächsischen Einflüssen geltend. Es ist eine kreuzförmige dreischiffige Säulenbasilika mit zwei Westtürmen, mit dreischiffiger, in drei Apsiden endender Choranlage, aber auch noch mit einer Krypta, die, wie manchmal im Tiefland, zu ebener Erde liegt. Die Säulen sind ganz aus geformten Ziegelsteinen hergestellt. Doch sind die mit Palmetten verzierten Deckplatten oder Trapezkapitelle aus Sandstein gearbeitet.

Abb. 248. Trapez- oder Kegelkapitell aus Jerichow in der Mark. Nach H. Müller und O. Mothes, „Illustriertes archäologisches Wörterbuch der Kunst des germanischen Altertums usw."

Im Ostholstein-Lübeckschen Gebiete wären nach Haupt und Dehio die Stiftskirche zu Segeberg, deren Gründung schon 1134 erfolgt sein sollte, und der Dom der damaligen Bischofsstadt Oldenburg, der, wie jene, 1156 vollendet gewesen, die ältesten Ziegelbauten, die dann auch als die ältesten Norddeutschlands erschienen. Wenigstens für Segeberg aber gibt Stiehl das nicht zu. Das Oldenburger Bistum wurde 1160 nach Lübeck verlegt; und der stattliche, später als Hallenkirche umgebaute Lübecker Dom wurde, gleichzeitig mit dem wohlerhaltenen Ratzeburger Dom, 1173 begonnen. Vom romanischen Bau des Lübecker Domes haben sich die schlanken Westtürme erhalten. Der Ratzeburger Dom aber erscheint als die bedeutendste gewölbte romanische Backsteinbasilika Deutschlands. Es ist eine Pfeilerbasilika gebundenen Systems, die sich als ziemlich genaue Übersetzung des Braunschweiger Domes in den Backsteinstil darstellt. Dem Lübecker und dem Ratzeburger Dom folgte nach Stiehl die Stiftskirche in Segeberg erst zwischen 1180 und 1225; und ihnen erst folgte, nach 1211 begonnen, der Dom von Riga, dem W. Neumann eine gründliche Schrift gewidmet hat. Nur im Chor und Querschiff aber wurde der gebundene romanische Typus im Rigaer Dom durchgeführt. Das Langhaus wurde schon als gotische Hallenkirche errichtet.

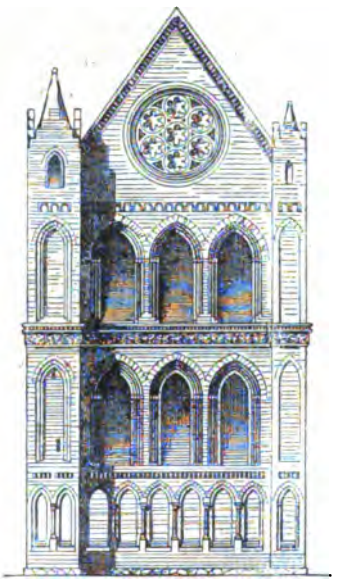


Abb. 249. Die Fassade der Kirche von Lehnin. Nach F. Adler, „Mittelalterliche Backsteinbauten des preußischen Staates".

Der Übergangsstil wird im norddeutschen Tiefland wieder hauptsächlich durch die Zisterzienserkirchen bezeichnet. Gleich die Abteikirche zu Dobrilugk, die um 1225 entstand, ist bereits spitzbogig gewölbt, aber durch Rundbogenfenster erleuchtet. Die Abteikirche zu Zinna im Brandenburgischen (1170—1216) ist aus Findlingsgranit mit Ziegelgewölben errichtet; die Arkaden sind spitzbogig; die Kragsteine, von denen die Gurtbogen der Seitenschiffe aufsteigen, sind mit feinem Schmuck aus gebranntem Ton versehen. Zu den schönsten zisterziensischen Ziegelkirchen dieser Art gehören die der Klöster Lehnin (1180—1262) im Brandenburgischen (Abb. 249), zu Kolbatz

(seit 1210) und zu Eldena (seit 1199) in Pommern. Erst dem folgenden Zeitraum aber entstammen die Zisterzienserkirche zu Chorin (1273—1344), die die reifste und edelste Schöpfung des norddeutschen Ziegelbaues ist, die Klosterkirche zu Pelplin (seit 1276), eine einheitliche Anlage von reinsten frühgotischen Verhältnissen, und die nur als köstliche Ruine erhaltene Klosterkirche von Hude (Ende des 13. Jahrhunderts), deren Querhaus das Langhaus in der Mitte durchschneidet. Die spitzbogig gegliederten Fassaden der Kirche von Lehnin und der Ruine zu Hude sind in freien Verhältnissen entworfen und mit zarten Einzelheiten ausgestattet. Eine gewisse herbe Jungfräulichkeit ist den frühgotisch wirkenden Ziegelkirchen dieses Schlages eigen.

Die skandinavischen Länder, in denen die christliche Kirchenordnung erst nach der Mitte des 12. Jahrhunderts durchgeführt war, erhielten ihre kirchliche Baukunst, abgesehen von ihren Holzkirchen, auf die wir zurückkommen, vom Süden und Westen. Das Deutsche geht auf dem Wege von Schleswig nach Jütland und den dänischen Inseln allmählich ins Skandinavische über. Der Hausteinbau geht auch hier dem Ziegelbau voraus. Mit der skandinavischen Baukunst haben sich in Deutschland namentlich R. Haupt und Fr. Seesselberg befaßt, dessen Untersuchungen fruchtbar bleiben, wenn man ihren Schlüssen auch nicht immer folgen kann. Von dänischen Kunstschriftstellern sind uns namentlich Schriften von F. Beckett, M. Storck, J. Kornerup, J. Helms, J. B. Löffler und P. Köbke zugute gekommen, von Norwegern seien J. C. C. Dahl, C. Dietrichson und Harry Fett, von Schweden A. L. Romdahl, O. Rydbeck, J. Roosval und H. F. Frölén genannt.

Zu den ältesten Steinkirchen Dänemarks gehörte die zweite Domkirche zu Roskilde, die auf die erste, hölzerne, folgte und 1191 durch die jetzige, im Übergangsstil gehaltene Backsteinkirche ersetzt wurde. Gleichzeitig (seit 1110) entstand nach dem Muster der rheinischen Dome, wohl von einem rheinischen Baumeister errichtet, die alte dänische Erzbischofskathedrale zu Lund in Schonen. Aus heimischem Sandstein erbaut, ist sie eine durchweg rundbogige, ursprünglich flachgedeckte, bald aber mit Kreuzgewölben versehene dreischiffige Basilika, deren Westseite von zwei stattlichen Vierecktürmen überragt wird, während ihr halbrunder Chor mit einer Säulchengalerie über zwei Blendbogengeschossen geschmückt ist. Im Inneren wechseln mächtige Hauptpfeiler mit schlankeren Zwischenpfeilern in eigenartigem Rhythmus. Merkwürdig ist das korinthische Kapitell einer der Halbsäulen, während die meisten übrigen Würfelkapitelle tragen. Zwischen 1130 und 1160 folgten dann die romanischen, aus Eifeltuff erbauten Teile der Domkirche zu Ripen (Ribe) in Südjütland, die, offenbar von einem rheinischen Baumeister errichtet, von außen ähnlich wirkt wie die Kathedrale zu Lund, inwendig aber durch eine Empore bereichert ist. Die flache Zwickelkuppel über der Vierung erinnert an aquitanische Vorbilder. Den gleichen rheinischen Charakter trägt die granitene Domkirche von Viborg (1140—70), eine stattliche, mit Emporen ausgestattete Pfeilerbasilika. Mehr unter englisch-normannischem Einflusse, wie die norwegischen Kirchen, stehen die jütischen Klosterkirchen zu Venge und zu Vestervig. Die 1191 vollendete Kirche zu Vestervig ist eine Rundbogenbasilika, in deren Stützensystem nach altsächsischem Rhythmus zwei Säulen auf einen Pfeiler folgen. Die schwerfälligen Säulen sind aber mehr normannischer als deutscher Art. Besonders reich durchgebildet ist dann noch die um 1150 gestiftete, aber nicht vor 1200 vollendete Klosterkirche zu Warnhem in Schonen: Bündelpfeiler, Kreuzgewölberippen und der halbrunde Chorumgang ohne Kapellenkranz könnten hier auf unmittelbaren französischen Einfluß gedeutet werden.

Der Ziegelbau läßt sich in Dänemark aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts

heraus verfolgen. Die ältesten Kirchen dieser Art sind hier die zu Ringsted und zu Sorö. Waren diese dreischiffigen Kirchen ursprünglich noch flachgedeckt, so ist die 1191 geweihte einschiffige Dorfkirche zu Gumlöse in Schonen schon von Anfang an eingewölbt gewesen Weitaus der bedeutendste skandinavische Hauptbau dieser Art aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts aber ist die erhaltene (dritte) Domkirche zu Roskilde. Natürlich ist auch sie ganz gewölbt. Spitzbogen wechseln im Chor und Schiff mit Rundbogen. Über den Seitenschiffen ziehen sich Emporen hin, die mit ihnen um die Chorrundung herumführen, wo sie sich als zierliche Säulengalerien darstellen. Die Fenster sind durchweg rundbogig. Von außen kennzeichnen steile Dreieckgiebel die einzelnen Joche (Abb. 250).

Merkwürdig sind sodann die Zentralkirchen dieser nordischen Gegenden. Am meisten besprochen, zuletzt von Seefselberg, von Pastor, von Bombe und von Frölén, sind die Rundkirchen der Insel Bornholm. Daß es „Festungskirchen" sind, die aus alten vorgeschichtlichen und geschichtlichen befestigten Rundtürmen hervorgegangen, ist offensichtlich. Wie weit sie auch mit vorgeschichtlichen kreisrunden Sonnentempeln zusammenhängen, was Pastor verficht, müssen wir dahingestellt sein lassen. Diese eigentümlichen, meist aus Granit errichteten Kirchen bestehen aus einem mächtigen dreistöckigen Rundturm, an den sich ein länglicher, rund abgeschlossener Chorbau anlehnt. Das Innere der beiden unteren Stockwerke wird von einem mächtigen Mittelpfeiler getragen. Das Obergeschoß wirkt, von einem Wehrgang umgeben, noch heute als Festung. Erhalten haben sich auf Bornholm vier dieser Bauten: die Nylarskirche, die Nykirche, die Oleskirche und, als jüngste und prächtigste, die Österlarskirche, deren Mittelpfeiler in sechs dünne Pfeiler aufgelöst ist, die einen engen Kuppelraum umschließen. Die Fresken aller dieser Kirchen gehören erst dem nächsten Zeitraum an.

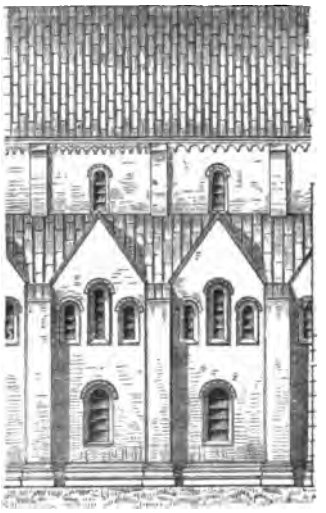


Abb. 250. Ein Teil des Langhauses des Domes von Roskilde. Nach G. Dehio und G. von Bezold, „Die kirchliche Baukunst des Abendlandes".

Zentralkirchen anderer Art haben sich aus diesem Zeitraum auf Seeland und in Jütland erhalten. Die zu Bjernede bei Sorö erinnert, obgleich sie von vier Säulen getragen wird, am meisten an die Bornholmer Rundkirche. Achteckig ist die zweistöckige Kirche zu Storehedinger; eine vierseitige Doppelkirche ist die zu Ledöje; am merkwürdigsten aber ist die Zentralkirche zu Kalundborg. Ihr Grundquadrat, dem vier Mittelsäulen entsprechen, wird an allen vier Seiten durch weit vorspringende, mit Achteckseiten geschlossene Flügel in ein griechisches Kreuz verwandelt, und dem Viereckturm der Mitte gesellen sich vier Achtecktürme an den vier Kreuzarmenden. Alle fünf Türme ragen mit steilen Pyramidenspitzen gen Himmel.

Eigenartig entfaltete sich die Kunst der Insel Gotland, deren Hauptstadt Wisby den Ostseehandel beherrschte. Ihren Kirchen hat Roosval ein ganzes Buch gewidmet. Neben ein- und zweischiffigen Bauten treten hier, vielleicht von Westfalen beeinflußt, schon früh dreischiffige Hallenkirchen auf, wie die 1209 eingeweihte Kirche zu Dalhem. Kreuzschiffe fehlen durchweg. Schmale hohe Rundbogenfenster halten sich bis tief ins 13. Jahrhundert hinein; und als der Spitzbogen eindrang, führte er doch nicht zur gotischen Konstruktion. Strebebogen und Rippengewölbe sind kaum bekannt. Besonders reich sind die Portale mit Mustern einer eigenen Steinmetzenbildnerei ausgestattet. In Wisby zeigen Sankt Drotten und Sankt Klemens die

durch vier Pfeiler und neun Joche gebildete übliche Hallenanlage, wogegen der 1225 geweihte Dom eine lange dreischiffige Hallenanlage mit etwas erhöhtem Mittelschiff darstellt. Nur dieser Dom wird noch heute benutzt. Als zentrale Doppelkirche, deren achtseitiger Hauptbau in beiden Stockwerken von vier Rundpfeilern getragen wird, verdient die Heiligengeistkirche Beachtung. Im übrigen ist Wisby, von mächtigen Mauern und Türmen umgeben, heute eine gewaltige Ruinenstätte, die man als „nordisches Pompeji" zu bezeichnen pflegt.

Abb. 251. Holzkapitell der Kirche von Urnaes in Norwegen Nach H. Ruprich-Robert, „L'architecture normande aux XIe et XIIe siècle".

In Norwegen steht die romanische Baukunst offenkundig unter englisch-normannischem Einfluß. Deutlich tritt dies z. B. in der Domkirche von Stavanger hervor, die zwischen 1128 und 1150 erbaut sein soll: in ihren schweren Rundpfeilern, in der gefältelten Gestalt ihrer Kapitelle, in den Zickzackverzierungen ihrer Portalbogen. Daneben zeigt freilich die Kirche zu Ringsaker trotz ihrer schweren Rundpfeiler ein Tonnengewölbe nach französischer Art über dem Mittelschiff, Halbtonnengewölbe über den Seitenschiffen; und die Marienkirche zu Bergen, eine hanseatische Gründung, erinnert erklärlicherweise wieder an deutsche Vorbilder. Dann aber das eigentliche Nationalheiligtum Norwegens, der Dom von Drontheim, den Dietrichson begeistert geschildert hat! Von dem romanischen Steinbau (1161—78) ist nicht viel mehr übrig; etwas mehr von dem frühgotischen Bau (1183—1230); beide standen entschieden unter englischem Einfluß. Erst 1248 aber begann der gotische Neubau, dem wir erst später nähertreten können.

Man sieht, einen selbständigen Steinbaustil gab es in keinem der skandinavischen Länder. Fast jede ihrer romanischen Kirchen stellt sich als Ableger einer anderen festländischen Richtung dar. Um so selbständiger tritt der norwegische Holzbaustil auf, den im 19. Jahrhundert J. C. C. Dahl, L. Dietrichson und Fr. Seesselberg uns nähergebracht haben. Im Holzbaustil unterscheidet man den Blockverband, der seine Wände aus wagerecht gelegten Stämmen schichtet, vom Stabverband oder Reiswerkverband, der die Wände aus senkrecht gestellten Pfosten zusammenfügt, und vom Schrot- oder Fachwerkverband, der beide Systeme miteinander verbindet. Die Holzbaukunst ging fast überall der Steinbaukunst voran, in den christlichen Zeiten aber nur in den Ländern, die erst an der Hand des Christentums zur Kunst geführt worden waren. In den slawischen und in den meisten germanischen Ländern waren alle älteren Kirchen, Paläste und Wohnhäuser aus Holz errichtet. Sagt schon Vitruv: „Die Kolchier sind im Blockverband, die Gallier im Fachwerk erfahren", so entspricht dem die Tatsache, daß noch heute im östlichen Europa die meisten erhaltenen Holzkirchen im Blockverband errichtet sind, wogegen im Westen Europas die Stabkirchen vorherrschen. Im östlichen Europa haben sich ländliche Holzkirchen in großer Anzahl erhalten, die freilich meist späteren Jahrhunderten angehören. Von Rußland, Ungarn, Mähren und Galizien, über dessen Holzkirchen Prinz Johann Georg von Sachsen berichtet hat, läßt ihr Weg sich über Schlesien nach Deutschland verfolgen; in England hat sich nur eine einfache Stabkirche aus angelsächsischer Zeit erhalten: die Andreaskirche zu Greenstead in Essex, die immerhin als Beweis dafür gelten mag, daß auch der

Abb. 252. Portalverzierung der Kirche von Urnaes in Norwegen. Nach J. C. C. Dahl, „Denkmäler der Holzbaukunst in Norwegen".

Stabwerkbau mit dem Christentum von den britischen Inseln nach Norwegen eingeführt worden. In Norwegen ist der Stabkirchenbau dann aber selbständig weitergebildet worden. Man merkt, daß ein Schiffbauervolk sich der Aufgabe bemächtigt hat, Holzkirchen herzustellen. Die Dächer sind meist kielförmig gebildet, wie umgekehrte Schiffe, und dem Schiffbau ist auch die besondere Art des ganzen norwegischen Zimmerwerks mit Einspunden, Einzapfen und Bugverbindungen entlehnt. Daß diese Kirchen gleichwohl aus dem Steinstil in den Holzstil zurückversetzt sind, beweisen die Steinformen der Säulen (Abb. 251) und der sie verbindenden Rundbogen in der ältesten dieser Kirchen, der um 1090 entstandenen Kirche zu Urnaes am Sognefjord. Erst allmählich entwickelte sich jene den natürlichen Eigenschaften des Holzstiles entsprechende Bauweise. Die Basilikenform bleibt die Grundlage der Kirchen, aber dem Holzstil entspricht es z. B., daß nicht nur die Seitenschiffe durch Säulen vom Mittelschiff getrennt sind, sondern die Säulenstellungen sich vor dem Chor und vor der Eingangsseite auch in der Breitrichtung wiederholen; dem Holzstil und dem Schnee- und Regenklima Norwegens entsprechen die steilen, hochragenden Dächer und die verandaartigen Laufgänge, die die Kirchen dieser Art zu ebener Erde umziehen und ihnen, mit Pultdächern bedeckt, wie die Seitenschiffe, eine besondere Art Dreistöckigkeit verleihen. An die Drachenköpfe der Vordersteven der Wikingerschiffe erinnern die Giebeldrachen dieser Kirchen; das altirisch-skandinavische Tier- und Bandgeschlinge (Bd. 2, S. 105) wiederholt sich an Portalverzierungen wie denen eben jener alten Kirche zu Urnaes (Abb. 252); seit 1150 aber nehmen diese Verzierungen mehr den Charakter der englisch-normannischen Blattgewinde mit Flügeldrachen an. Die Fratzenköpfe, die auch hier von den Säulen herabgrinsen, finden sich fast im Gesamtgebiete des romanischen Stiles. Charakteristisch ist die sauber erneuerte, im 12. Jahrhundert entstandene, noch mit Runeninschriften versehene Kirche zu Borgund im Laerdal, der sich die im 13. Jahrhundert entstandene, nicht völlig stilecht hergestellte Kirche zu Hitterdal in Thelemarken (Abb. 253) anschließt. Beide sind über dem Langhaus mit einem Dachreiterhäuschen gekrönt, das ihnen einen pyramidalen Abschluß verleiht; und beide tragen über der Apsis, die zu Hitterdal auch noch über dem Chor, einen kleinen Rundturm. Auch die zu Gol bei Oskarsholm ist wohlerhalten. Andere dieser kleinen Kirchen hat man abgebrochen und an anderen Orten wieder aufgebaut. Die Kirche von Wang in Valdres wurde 1844 ins schlesische Riesengebirge versetzt, wo sie jetzt, 885 m hoch gelegen, dem meist aus Holzhäusern bestehenden, aber als Luftkurort aufblühenden Dorfe Brückenberg unter der Schneekoppe als Pfarrkirche dient. Auch sie ist von einem Dachreiter pyramidal gekrönt, auch sie von einem gedeckten Laufgang umgeben, auch sie mit jenem charakteristischen verschlungenen Schnitzwerk versehen, das der Zeit nach 1150 entspricht. Gerade diese Einzelheiten machen die norwegischen Stabkirchen zu in sich abgeschlossenen kleinen Kunstwerken.

Abb. 253. Die Kirche von Hitterdal in Norwegen. Nach J. C. C. Dahl a. a. O.

B. Die darstellenden Künste des Nordens um 1050 bis 1250. — Rückblick.

Für die Bildnerei und Malerei in christlicher Fassung erwacht der Sinn in der Norddeutschen Tiefebene und im skandinavischen Norden nur allmählich. Doch haben sich auch

hier an Kirchenbauten manche Meißelarbeiten und Reste von Wandgemälden erhalten, an denen wir nicht ganz vorübergehen dürfen. Lombardische Steinbildner oder nordische Steinmetzen, die in der Lombardei gelernt hatten, scheinen auch hier nicht selten die monumentalen Meißelarbeiten ausgeführt zu haben. Das figürliche Bildwerk wird im allgemeinen immer unbeholfener, je weiter nach Norden man kommt. Das Bogenfeldrelief des schönen, dem Übergangsstil angehörigen Nordportals des Lübecker Domes, das Christus in zierlich gefälteltem Gewand in der von zwei stürmisch bewegten Engeln getragenen Lichtmandel thronend zeigt, ist gegen 1250 wahrscheinlich von rheinischen Meistern ausgeführt. Hundert Jahre älter und daher romanischer empfunden ist die Reliefdarstellung am granitenen Südportal des Schleswiger Domes, die Christus zwischen den hl. Laurentius und Petrus mit dem Stifter verherrlicht. Unbeholfen nordisch-romanisch aber wirken Türbildwerke wie die figürliche Umrahmung des Portals der Kirche zu Veilby bei Randers und die Kreuzesabnahme im Bogenfeld der Haupttür des Domes zu Ripen, deren Gestalten sich freilich bewußt der Bogenrundung fügen. Der bildnerische Schmuck des Domes zu Lund steht offenbar unter lombardischem Einfluß.

Auf dem Gebiete der Malerei kommen im Norden zunächst die zahlreichen, aber künstlerisch nur teilweise fesselnden, von Magnus Petersen gesammelten und herausgegebenen „Kalkmalereien" aus altdänischen Kirchen in Betracht, denen sich einige der von Rydbeck veröffentlichten Fresken aus Schonen anschließen. In der Chorapsis thront hier meist nach altorientalischer Weise der Heiland; an den übrigen Chorwänden und Gewölben sind die Geschichten des Alten und des Neuen Testamentes verteilt. Mäanderbänder und andere romanische Zierleisten begrenzen die Darstellungen. Genannt seien der Heiland in der Herrlichkeit in der Chorrundung der Kirche zu Saeby, der Gekreuzigte in der Kirche zu Hjorlunde, beide im Nordteile Seelands. Als älteste von allen gelten die in der Kirche zu Jellinge; zu den merkwürdigsten gehören die zu Bjeresjö und zu Vä in Schonen. Hier zunächst regen sich vielleicht einheimische Züge. Der ruhig romanische Stil der meisten dieser Gemälde aber ist gleichzeitigen skandinavischen Händen nicht zuzutrauen. Sie werden rheinischen oder noch südlicheren Meistern zugeschrieben werden müssen.

Rückblick.

Überschauen wir nun noch einmal das Gebiet der Kunst der zweihundert Jahre, die wir als das hohe Mittelalter bezeichnen, so stehen wir in andächtiger Bewunderung vor einer Reihe von Schöpfungen, die zu den erhabensten der Erde gehören. Die Baukunst herrschte und führte. Ihre romanischen Dome, deren Äußeres ihr Inneres in wohl abgewogenem Gleichgewicht widerspiegelte, waren Raumbildungen von ruhig in sich abgerundeter Geschlossenheit und oft doch zugleich von feierlicher rhythmischer Bewegtheit. Indessen rückte ihre zunehmende Größe allmählich das Wechselsystem von Last und Stütze in den Vordergrund; und aus der konstruktiven Notwendigkeit und dem mystisch himmelstürmenden Drang der Zeit erwuchs alsbald im Norden Frankreichs der neue, der gotische Stil, dessen Entwickelung in den meisten übrigen Ländern in diesem Zeitalter erst bis zu abgeklärten Übergangsformen gedieh und selbst in Frankreich trotz allen Stürmens und Drängens noch nicht viel weiter ging, als sich mit dem romanischen Grundgefühl vertrug. Am festen Gerüste der Baukunst aber rankten sich die Malerei und die Bildnerei im Bewußtsein ihrer dekorativen und ihrer sinnbildlichen Kräfte, noch nicht aber im Besitze eines nachahmenden Wirklichkeitssinnes, zu erneuter Monumentalität empor, wobei wenigstens die Bildhauerei, der die monumentale Größe verlorengegangen gewesen, es nicht verschmähte, im einzelnen auch bei der Kleinbildnerei in die Schule zu gehen.

Die Grundlage der Formensprache blieb in allen Künsten das klassische Altertum, wie es einerseits, mit asiatischen Strömungen durchtränkt, durch die byzantinische, anderseits, mit germanischer Empfindung verquickt, aber wenigstens in der Bau- und Zierkunst auch unmittelbar vom altchristlichen Osten berührt, durch die abendländische Überlieferung hindurchgegangen und umgestaltet worden war. Mit Absicht und Bewußtsein entfernten die Baumeister, Maler und Bildner sich in diesem Zeitraum noch kaum von der antiken Grundlage, die in der Baukunst des byzantinischen Gebietes, Unteritaliens, Roms, Toskanas und Südfrankreichs überall noch unverkennbar zutage trat, während sie sich in Oberitalien, Deutschland, Nordfrankreich und England manchmal bis zur Unkenntlichkeit verschob. Hier traten naturgemäß die aus den eigenen Bedürfnissen und Empfindungen der Zeit entstandenen Umbildungen und Neugestaltungen in den Vordergrund, die im weiteren Verlauf der Entwickelung zur Gotik führten. Mit Bewußtsein und Absicht unterschieden die darstellenden Künste des Abendlandes auch kaum zwischen der byzantinischen und der spätrömischen Formensprache. Sie nahmen die Vorbilder, wo sie sie fanden; und da das Abendland besonders zu Anfang des 13. Jahrhunderts mit Werken der byzantinischen Kleinkunst überschwemmt wurde, so wurden gerade diesen häufig jene Einzelheiten abgesehen, für die man keine anderen, jedenfalls keine besseren Vorbilder hatte. Die selbständige Empfindung aber, mit der gerade in den Hauptländern das Fremde verarbeitet wurde, verleiht auch den auf diese Weise vom Osten beeinflußten Schöpfungen einen mehr oder weniger ausgesprochen abendländischen Charakter. In bezug auf die „byzantinische Frage", die in den folgenden Zeitraum nur noch mittelbar hineinspielt, können wir uns mit diesem Ergebnis begnügen.

Kunst und Religion standen im romanischen Zeitalter noch in innigster Wechselwirkung. Daß neben der kirchlichen allmählich eine weltliche Kunst erblühte, deren Glanz wir mehr ahnen als mit Händen greifen können, und daß neben den geistlichen allmählich weltliche Körper- und Genossenschaften die Ausübung der Kunst in die Hand nahmen, verminderte den religiösen Grundcharakter der Kunst in dieser Zeit noch keineswegs. Was der Menschheit das Höchste und Heiligste war, sprach auch aus ihrer Kunst zu ihr; und selbst dem krausen, humoristischen oder phantastischen Beiwerk liegt in der Regel ein vorbildlich aufgefaßtes Psalmenwort oder eine sinnbildliche religionsphilosophische Zeitvorstellung zugrunde. Das Interesse an der Kunst war daher auch noch größer als das Interesse an den Künstlern. Wie in den frühen Jahrhunderten des Altertums war die Kunst auch im hohen Mittelalter noch mehr Genossenschafts- als Künstlerkunst. Wie vereinzelte Sterne am Himmel, blitzen erst hier und da einzelne Künstlernamen hervor; früher in Italien, wo das Interesse an der Persönlichkeit eher erwachte als im Norden; aber auch dann erfahren wir in der Regel noch nicht mehr von dem Künstler als seinen Namen. Erst im Verlaufe des nächsten Zeitabschnittes wird die Kunstgeschichte allmählich wieder zur Künstlergeschichte, in der gottbegnadete Meister offensichtlich die Führung übernehmen. Natürlich folgen auch sie, bewußt oder unbewußt, dem künstlerischen Willen der Zeit, der sie angehören; und die Entwickelung dieses „Kunstwollens" möglichst unabhängig von der Künstlergeschichte zu erzählen, mag als berechtigtes Bestreben einer beachtenswerten kunstgeschichtlichen Richtung unserer Zeit anerkannt werden, ohne daß wir uns ihm in allen Stücken anzuschließen vermöchten. Die großen bahnbrechenden Meister bleiben doch die Schöpfer, Träger und Verbreiter der künstlerischen Zeitströmungen, die sie in höherem Grade beherrschen, als sie von ihnen beherrscht werden.

hier an Kirchenbauten manche Meißelarbeiten und Reste von Wandgemälden erhalten, an denen wir nicht ganz vorübergehen dürfen. Lombardische Steinbildner oder nordische Steinmetzen, die in der Lombardei gelernt hatten, scheinen auch hier nicht selten die monumentalen Meißelarbeiten ausgeführt zu haben. Das figürliche Bildwerk wird im allgemeinen immer unbeholfener, je weiter nach Norden man kommt. Das Bogenfeldrelief des schönen, dem Übergangsstil angehörigen Nordportals des Lübecker Domes, das Christus in zierlich gefälteltem Gewand in der von zwei stürmisch bewegten Engeln getragenen Lichtmandel thronend zeigt, ist gegen 1250 wahrscheinlich von rheinischen Meistern ausgeführt. Hundert Jahre älter und daher romanischer empfunden ist die Reliefdarstellung am granitenen Südportal des Schleswiger Domes, die Christus zwischen den hl. Laurentius und Petrus mit dem Stifter verherrlicht. Unbeholfen nordisch-romanisch aber wirken Türbildwerke wie die figürliche Umrahmung des Portals der Kirche zu Veilby bei Randers und die Kreuzesabnahme im Bogenfeld der Haupttür des Domes zu Ripen, deren Gestalten sich freilich bewußt der Bogenrundung fügen. Der bildnerische Schmuck des Domes zu Lund steht offenbar unter lombardischem Einfluß.

Auf dem Gebiete der Malerei kommen im Norden zunächst die zahlreichen, aber künstlerisch nur teilweise fesselnden, von Magnus Petersen gesammelten und herausgegebenen „Kalkmalereien" aus altdänischen Kirchen in Betracht, denen sich einige der von Rydbeck veröffentlichten Fresken aus Schonen anschließen. In der Chorapsis thront hier meist nach altorientalischer Weise der Heiland; an den übrigen Chorwänden und Gewölben sind die Geschichten des Alten und des Neuen Testamentes verteilt. Mäanderbänder und andere romanische Zierleisten begrenzen die Darstellungen. Genannt seien der Heiland in der Herrlichkeit in der Chorrundung der Kirche zu Saeby, der Gekreuzigte in der Kirche zu Hjorlunde, beide im Nordteile Seelands. Als älteste von allen gelten die in der Kirche zu Jellinge; zu den merkwürdigsten gehören die zu Bjeresjö und zu Vä in Schonen. Hier zunächst regen sich vielleicht einheimische Züge. Der ruhig romanische Stil der meisten dieser Gemälde aber ist gleichzeitigen skandinavischen Händen nicht zuzutrauen. Sie werden rheinischen oder noch südlicheren Meistern zugeschrieben werden müssen.

Rückblick.

Überschauen wir nun noch einmal das Gebiet der Kunst der zweihundert Jahre, die wir als das hohe Mittelalter bezeichnen, so stehen wir in andächtiger Bewunderung vor einer Reihe von Schöpfungen, die zu den erhabensten der Erde gehören. Die Baukunst herrschte und führte. Ihre romanischen Dome, deren Äußeres ihr Inneres in wohl abgewogenem Gleichgewicht widerspiegelte, waren Raumbildungen von ruhig in sich abgerundeter Geschlossenheit und oft doch zugleich von feierlicher rhythmischer Bewegtheit. Indessen rückte ihre zunehmende Größe allmählich das Wechselsystem von Last und Stütze in den Vordergrund; und aus der konstruktiven Notwendigkeit und dem mystisch himmelstürmenden Drang der Zeit erwuchs alsbald im Norden Frankreichs der neue, der gotische Stil, dessen Entwickelung in den meisten übrigen Ländern in diesem Zeitalter erst bis zu abgeklärten Übergangsformen gedieh und selbst in Frankreich trotz allen Stürmens und Drängens noch nicht viel weiter ging, als sich mit dem romanischen Grundgefühl vertrug. Am festen Gerüste der Baukunst aber rankten sich die Malerei und die Bildnerei im Bewußtsein ihrer dekorativen und ihrer sinnbildlichen Kräfte, noch nicht aber im Besitze eines nachahmenden Wirklichkeitssinnes, zu erneuter Monumentalität empor, wobei wenigstens die Bildhauerei, der die monumentale Größe verlorengegangen gewesen, es nicht verschmähte, im einzelnen auch bei der Kleinbildnerei in die Schule zu gehen.

Die Grundlage der Formensprache blieb in allen Künsten das klassische Altertum, wie es einerseits, mit asiatischen Strömungen durchtränkt, durch die byzantinische, anderseits, mit germanischer Empfindung verquickt, aber wenigstens in der Bau- und Zierkunst auch unmittelbar vom altchristlichen Osten berührt, durch die abendländische Überlieferung hindurchgegangen und umgestaltet worden war. Mit Absicht und Bewußtsein entfernten die Baumeister, Maler und Bildner sich in diesem Zeitraum noch kaum von der antiken Grundlage, die in der Baukunst des byzantinischen Gebietes, Unteritaliens, Roms, Toskanas und Südfrankreichs überall noch unverkennbar zutage trat, während sie sich in Oberitalien, Deutschland, Nordfrankreich und England manchmal bis zur Unkenntlichkeit verschob. Hier traten naturgemäß die aus den eigenen Bedürfnissen und Empfindungen der Zeit entstandenen Umbildungen und Neugestaltungen in den Vordergrund, die im weiteren Verlauf der Entwickelung zur Gotik führten. Mit Bewußtsein und Absicht unterschieden die darstellenden Künste des Abendlandes auch kaum zwischen der byzantinischen und der spätrömischen Formensprache. Sie nahmen die Vorbilder, wo sie sie fanden; und da das Abendland besonders zu Anfang des 13. Jahrhunderts mit Werken der byzantinischen Kleinkunst überschwemmt wurde, so wurden gerade diesen häufig jene Einzelheiten abgesehen, für die man keine anderen, jedenfalls keine besseren Vorbilder hatte. Die selbständige Empfindung aber, mit der gerade in den Hauptländern das Fremde verarbeitet wurde, verleiht auch den auf diese Weise vom Osten beeinflußten Schöpfungen einen mehr oder weniger ausgesprochen abendländischen Charakter. In bezug auf die „byzantinische Frage", die in den folgenden Zeitraum nur noch mittelbar hineinspielt, können wir uns mit diesem Ergebnis begnügen.

Kunst und Religion standen im romanischen Zeitalter noch in innigster Wechselwirkung. Daß neben der kirchlichen allmählich eine weltliche Kunst erblühte, deren Glanz wir mehr ahnen als mit Händen greifen können, und daß neben den geistlichen allmählich weltliche Körper- und Genossenschaften die Ausübung der Kunst in die Hand nahmen, verminderte den religiösen Grundcharakter der Kunst in dieser Zeit noch keineswegs. Was der Menschheit das Höchste und Heiligste war, sprach auch aus ihrer Kunst zu ihr; und selbst dem krausen, humoristischen oder phantastischen Beiwerk liegt in der Regel ein vorbildlich aufgefaßtes Psalmenwort oder eine sinnbildliche religionsphilosophische Zeitvorstellung zugrunde. Das Interesse an der Kunst war daher auch noch größer als das Interesse an den Künstlern. Wie in den frühen Jahrhunderten des Altertums war die Kunst auch im hohen Mittelalter noch mehr Genossenschafts- als Künstlerkunst. Wie vereinzelte Sterne am Himmel, blitzen erst hier und da einzelne Künstlernamen hervor; früher in Italien, wo das Interesse an der Persönlichkeit eher erwachte als im Norden; aber auch dann erfahren wir in der Regel noch nicht mehr von dem Künstler als seinen Namen. Erst im Verlaufe des nächsten Zeitabschnittes wird die Kunstgeschichte allmählich wieder zur Künstlergeschichte, in der gottbegnadete Meister offensichtlich die Führung übernehmen. Natürlich folgen auch sie, bewußt oder unbewußt, dem künstlerischen Willen der Zeit, der sie angehören; und die Entwickelung dieses „Kunstwollens" möglichst unabhängig von der Künstlergeschichte zu erzählen, mag als berechtigtes Bestreben einer beachtenswerten kunstgeschichtlichen Richtung unserer Zeit anerkannt werden, ohne daß wir uns ihm in allen Stücken anzuschließen vermöchten. Die großen bahnbrechenden Meister bleiben doch die Schöpfer, Träger und Verbreiter der künstlerischen Zeitströmungen, die sie in höherem Grade beherrschen, als sie von ihnen beherrscht werden.

Viertes Buch.

Die Kunst des späteren Mittelalters von der Mitte des 13. bis zum Ende des 14. Jahrhunderts.

I. Die westeuropäische Kunst von 1250—1400.

1. Die nordfranzösische Kunst von 1250 bis 1400.

A. Einleitung. — Die Baukunst Nordfrankreichs.

Um 1250 waren der abendländischen Christenheit bereits jene Schwingen gewachsen, durch die sie sich über die Vormundschaft der mißverstandenen, im byzantinisch- oder romanisch-mittelalterlichen Sinne umgebildeten antiken Weltanschauung im allmählichen Aufschwung zu den Höhen freier Forschung, eigener Naturbeobachtung und selbständigen Kunstschaffens zu erheben lernte. Auf einigen Gebieten hatte die neue Richtung, die in der Baukunst dem gotischen Stil zur Weltherrschaft verhalf, in den darstellenden Künsten aber, ohne ihr Ziel schon zu erreichen, allmählich vom Stil und von der Manier zur Natur zurückstrebte, sich bereits seit einem Jahrhundert geregt. Im Norden Frankreichs, dem eigentlichen Francien, stand der neue Zeitgeist um 1215, als die Universität Paris ihre vorbildlichen Satzungen erhielt, bereits in vollster Entwickelung. Fassen wir jedoch das Gesamtgebiet der abendländischen Kunst- und Sittengeschichte ins Auge, so scheint uns, trotz Houston Stewart Chamberlains geistvollen Ausführungen, die Mitte des 13. Jahrhunderts noch geeigneter als sein Anfang, um einen jener dem Geschichtschreiber unentbehrlichen Einschnitte zu machen, über die die geschichtliche Entwickelung freilich ununterbrochen hinweggleitet. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts beginnt in der Tat im Süden wie im Norden Europas mit der vollsten Entfaltung aller mittelalterlichen Kräfte zugleich eine Gegenwirkung gegen sie, die, von der Volkssprache getragen, überall dem eigenen Boden der Völker entsproß. Neuere Forscher, wie Thode, Kraus, Magni, rechnen diesen ganzen Zeitraum daher wenigstens für Italien, wo die neuzeitliche Regung schon mit Dante und Petrarca kräftig in die Erscheinung tritt, bereits zum Zeitalter der „Wiedergeburt", der „Renaissance", die die Kunstgeschichte sonst erst mit dem 15. Jahrhundert beginnen ließ. Aber in diesem ganzen Zeitraum ist die allmähliche Zunahme richtiger Naturanschauung und eigenen Empfindungslebens, die mit dem erwachenden Selbstbewußtsein der Völker Hand in Hand geht, doch nicht als „Wiedergeburt", sondern als Neugeburt aus dem Schoße des Mittelalters heraus anzusehen. Ja, der ganze neue Zeitgeist, der sich zwischen 1250 und 1400 allmählich entwickelt, ist, bei Lichte besehen, nur die höchste Entfaltung des mittelalterlichen Geistes, wie denn von der Wiederaufnahme antiker Formen während dieses Zeitraums doch nur vorübergehend und in engen Grenzen die Rede sein kann.

Erst nach den Kreuzzügen kam Europa dazu, sich völlig auf sich selbst zu besinnen; und wenn dies anfangs in internationalerem Sinne geschah als vorher und nachher, so war das eben eine Folge der großen Völkervermischung, die die Kreuzzüge veranlaßt hatten. Als gemeinsames Band umwanden die abendländischen Völker immer noch die römische Kirchenlehre, die eng mit ihr zusammenhängende scholastische Weltweisheit und die alte, lehensrechtliche Staatsordnung. Mönchtum und Rittertum standen noch in vollster Blüte. Allmählich aber trat überall eine Befreiung der Volksseele ein; und dem Eigenleben der Völker entsprach das Selbstleben der Einzelnen, auf dem es beruhte.

Von den alten Mächten übte das Mönchstum nach wie vor den mächtigsten Einfluß auf die Kunst aus. Den Benediktinern, den Zisterziensern und ihren Abzweigungen gegenüber aber erschienen schon die Bettelorden der Dominikaner und Franziskaner, die jetzt ihr Erbe antraten, in volkstümlichem Gewande. Dem Volke entstammten sie; zum Volke redeten sie; und die seelische Erregung der leidenschaftlichen Glaubensinbrunst des Zeitalters der Kreuzzüge verdichtete sich jetzt zu dem gemütstiefen, mit inniger Naturbetrachtung verknüpften religiösen Leben, das die Franziskanermönche predigten.

Das mächtige, wohlgefügte philosophisch-theologische Lehrgebäude der Scholastik fand gerade um die Mitte des 13. Jahrhunderts durch den Dominikaner Thomas von Aquino (gest. 1274) und durch den Franziskaner Duns Scotus (gest. 1308) zugleich seine Krönung und seine erste Erschütterung von innen heraus. Anfangs von diesem wissenschaftlichen Gerüste der Scholastik getragen und umhegt, aber schon durch den heil. Franz von Assisi (gest. 1226) auf sich selbst gestellt, entfaltete sich in und neben ihr die neue innerliche Geistesmacht der christlichen Mystik, die auf dem Willen der Vereinigung mit dem Göttlichen bis zur Selbstvergöttlichung beruhte. Ihr Hauptvertreter in Deutschland war der Dominikanerbruder Meister Eckhardt (1250—1327). Gleichzeitig aber wiesen selbständige Forscher, wie Roger Baco (1214—94), der „Doctor mirabilis", in England und der Deutsche Albertus Magnus (1193—1280), der „Doctor universalis", in Paris, in Köln und in anderen deutschen Städten auf die Notwendigkeit der Naturbeobachtung zur Begründung einer Erfahrungswissenschaft hin; und alle diese Richtungen, die sich in dem Drängen, Ringen und Streben des „gotischen Menschen", wie Worringer ihn nennt, verkörpern, bedingten zugleich das Werden und Wachsen, ja das eigentliche Wesen der gotischen Kunst.

Im staatlichen Leben endlich erhoben sich jetzt neben den alten Fürstenhäusern zahlreiche neue Herrschergeschlechter, die ihr Recht der eigenen Kraft und dem Willen der Bürger verdankten, setzte sich der Kirche und dem Lehensstaat aber bereits ebenbürtig und geistesmächtig auch das Städtewesen an die Seite, das sich besonders in Italien, in den Niederlanden und in Deutschland immer selbständiger, immer reicher, immer frischer entfaltete, ja in zahlreichen Fällen zu völliger Unabhängigkeit der Bürger von jeder anderen Staatsgewalt führte. Erstanden doch gerade um die Mitte des 13. Jahrhunderts in Deutschland jene mächtigen Städteverbände, wie die Hansa und der Rheinische Städtebund, in denen nicht nur der Wohlstand, sondern auch das geistige und künstlerische Leben des Volkes erblühte.

Als Bauherren wie als Stifter und Besteller von Kunstwerken kommen hauptsächlich immer noch die Würdenträger der Kirche in den Bischofssitzen und Klöstern, kommen neben ihnen die weltlichen Herrscher, aber immer nur einzelne von ihnen, die die Kunstgeschichte mit Ehrfurcht nennt, kommen hier und da auch bereits die städtischen Behörden oder hervorragende Einzelbürger in Betracht. Die Ausführung der Kunstwerke aber, die im vorigen

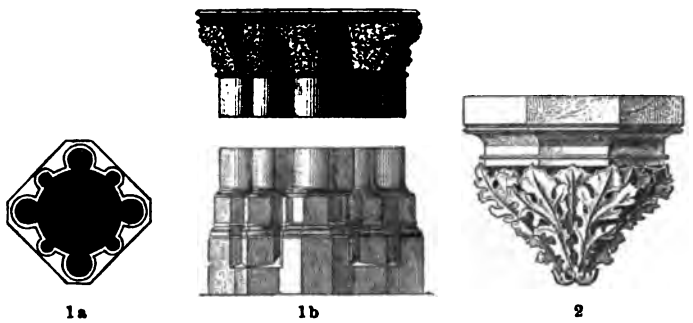
Zeitraum noch hauptsächlich in den Händen der Klosterbrüder lag, entglitt diesen jetzt rasch, um in Laienhänden, d. h. in den Händen geschulter Künstler, mit neuem Empfinden beseelt zu werden. In Frankreich gab es schon 1250, in Deutschland gab es wenigstens um 1300 fast nur noch weltliche Baumeister und nur noch weltliche Bauarbeiter. In Italien blieben wenigstens die Dominikanerklöster noch auf längere Zeit hinaus Stätten berufsmäßiger Kunstpflege; gerade in Italien beginnt aber auch jetzt schon die lange Reihe bürgerlicher Großmeister der Kunst, deren Namen noch heute von den Lippen aller Kunstfreunde wiedertönen.

Alles Kunstleben sammelte sich jetzt um so mehr in den Städten, als diese zugleich die Bischofssitze waren, denen die mächtigen Kathedralen entstiegen, zugleich aber auch die Heimstätten der im Gegensatz zu den alten Benediktinerklöstern von Haus aus städtischen Franziskaner- und Dominikanerklöster, denen Kirchenanlagen neuer Art entsprossen. Die Bewohner der Städte wurden großenteils zu Handwerkern und zu Künstlern; und in den Städten traten die Zünfte, Gilden oder Innungen, zu denen die verschiedenen Gewerbe und Künste sich zusammengeschlossen hatten, um unter dem Schutze des Himmels schulgemäß zu lernen und zu lehren, gerade jetzt als politische, geistige und künstlerische Mächte von großer Bedeutung in den Vordergrund. Neben den Zünften bestanden anfangs noch die Laienbauhütten als freiere Baugewerkgenossenschaften, wurden aber allmählich von den Gilden der Steinmetzen, Maurer und Zimmerleute aufgesogen. Länger als die Baukunst und die Bildnerei blieb die Malerei, blieb namentlich die Buchmalerei ein Erbteil der Klöster. Im Verlaufe dieses Zeitraums aber vereinigten auch die bürgerlichen Maler sich zu Gilden, als deren Schutzheiliger der Evangelist Lukas, den die Legende zum Maler macht, anerkannt wurde. Die Sankt Lukasgilden von Gent, Brügge und Paris waren älter als die selbständige Sankt Lukasgesellschaft von Florenz, die 1349 gegründet wurde; auch die „Malerzeche" von Prag war schon 1348 gestiftet worden. Im Norden wie im Süden Europas aber tat gerade der zünftige Meisterstolz das Seine dazu, die Künstler mit ihrer Persönlichkeit und ihren Namen hervortreten zu lassen.

Gewaltige Kunstschöpfungen sahen die 150 Jahre des „gotischen" Zeitalters in allen Gegenden des Abendlandes auf allen Kunstgebieten entstehen, die gewaltigsten aber auf dem Gebiete der Baukunst, der die besten Leistungen der Bildhauerei und der Malerei sich noch immer als dienende Glieder anschlossen; und wenn auf diesem Gebiete, dem bürgerlichen Zuge der Zeit entsprechend, jetzt auch Rathäuser, Gerichtsgebäude und Wohnhäuser immer zahlreicher und üppiger neben Fürstenschlössern, Klöstern und Kirchen emporsprossen, so waren die Gotteshäuser jetzt doch in höherem Maße als je die führenden, die stilbildenden und schöpferischen Bauwerke; und kaum jemals vorher und nachher sind Gotteshäuser von so gewaltiger Ausdehnung, niemals solche von so schwindelnder Höhe errichtet worden wie die gotischen Dome dieser Zeit, in denen die Seelen der Andächtigen sich zum Himmel emporschwangen. Glich ihr folgerichtiger Aufbau von außen dem kunstreichen Lehrgebäude der Scholastik, so entsprach ihr ganz auf das Emporstreben zur Unendlichkeit eingestelltes, ganz von geheimnisvoller farbiger Dämmerhelle erfülltes Inneres dem Seelenaufschwung der Mystik, spiegelt sich in ihren zur Naturnähe zurückstrebenden Einzelformen aber auch die auf schärfere Beobachtung der Wirklichkeit gerichtete Zeitströmung wider. Daß die lebenden Geschlechter nicht davor zurückschreckten, Bauwerke zu ersinnen und in Angriff zu nehmen, deren Vollendung zu erleben weder sie noch ihre nächsten Nachfahren hoffen durften, stellt der himmelstürmenden Macht ihrer Glaubensinbrunst und der Selbstlosigkeit ihrer Gesinnung ein ewiggültiges Zeugnis aus. In der Tat sind nur wenige der Hauptkirchen dieses ausschließlich „gotischen"

Zeitraums der Baukunst in seinem Verlaufe vollendet worden. Einige von ihnen sind niemals, andere erst im 19. Jahrhundert zum Abschluß gebracht worden. Gerade diese Bauwerke aber zeugen durch sich selbst wie durch ihren reichen Bildschmuck nicht nur von der Großartigkeit, sondern in ihrer völligen Abwendung von der hergebrachten Weltformensprache auch von der Selbständigkeit des Kunstempfindens dieses Zeitalters, das allem, was in ihm emporwuchs, das unverkennbare Gepräge seines eigenartigen Geistes verlieh.

Frankreich, dessen schöne Hauptstadt die Leuchte des europäischen Geisteslebens blieb, bis ihr Licht im Laufe des 14. Jahrhunderts von dem Flammenschein des „neuen Lebens", das von Italien ausging, überstrahlt wurde, gehörte während dieses ganzen Zeitraums zu den Ländern, deren Herrscher und Fürsten in bewußter Kunstpflege mit den Organen der Kirche wetteiferten. Hat man doch Ludwig den Heiligen (1226—70), der den Eingang dieses Zeitalters beherrscht, einen französischen Perikles genannt, und stehen die Herrscher, die Frankreich zum 15. Jahrhundert hinübergeleiten, wie Karl der Weise (1364—80) und seine Brüder, die für ihren unglücklichen Neffen Karl VI. die Zügel der Regierung ergriffen, doch als Mäzene mitten im Kunstleben ihrer Zeit.



1a 1b 2

Abb. 254. 1. Gotischer Bündelpfeiler: a) Grundriß, b) Aufbau. 2. Gotischer Blättertragstein. Nach W. Lübke, „Geschichte der Architektur". (Zu S. 338.)

Gerade im eigentlichen Frankreich blieb die Baukunst während dieser Zeit die Trägerin und Gestalterin alles höheren künstlerischen Lebens; und eben weil der gotische Baustil von Nordfrankreich ausgegangen war, behielt dieses jetzt auch, wenigstens für Nord- und Westeuropa, in manchen Beziehungen die künstlerische Führung. Daß der gotische Stil seinem innersten Wesen nach französisch sei, ist jedoch nur bedingt zuzugeben. Sicher ist er weder gallisch noch römisch. Worringer hat neuerdings unter Hinweis auf den germanischen Ursprung der Normannen und der Franken Nordfrankreichs sein Grundwesen wieder für germanisch erklärt. Jedenfalls hat Dehio recht, wenn er darauf hinweist, daß er, wenn auch auf französischem Boden entstanden, doch mehr internationaler Zeitstil als französischer Volksstil sei. Aber das Verdienst, den gotischen Stil dem Zeitgeist abgerungen, ihn logisch als „Kreuzrippen-, Spitzbogen- und Strebewerkstil" entwickelt und doch mit warmem künstlerischen Leben erfüllt zu haben, soll dem Norden Frankreichs durchaus nicht geschmälert werden.

Schon im vorigen Buche (S. 236) haben wir das konstruktive System dieses konstruktivsten aller Baustile kennen gelernt, der in seiner folgerichtigsten Ausbildung alle Wandflächen in riesige farbige Glasfenster auflöste, nur das Stützgerüst als Steinbau stehen ließ und, um das Innere glatt und rein zu himmelhohen Gewölben emporzuführen, das ganze gerippeartige Strebewerk, das ihren Seitenschub aufnahm, an die Außenseiten des Gebäudes verlegte. Die Zierformen dieses Stiles aber konnte unser Blick erst flüchtig streifen, weil sie sich an den Frühbauten der Gotik noch nicht folgerichtig entwickelt hatten. Ruhten die Mittelschiffe dieser Kirchen, wie der Kathedralen von Laon und Paris, doch noch auf kurzen Rundsäulen

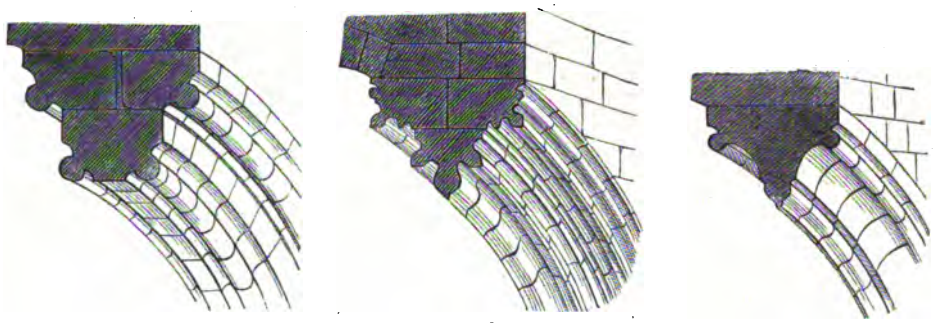
statt auf Bündelpfeilern, herrschten in ihren Kapitellen doch die korinthisierenden Ableger des Akanthus, entbehrten ihre ursprünglichen Fenster doch noch der Zierfüllung des Stab- und Maßwerkes! Waren ihre Chöre doch noch im Halbkreis anstatt mit Vieleckseiten geschlossen, die in der Übergangszeit, vom christlichen Osten über die Provence eingewandert, zunächst, wie die Spitzbogen, in Nordburgund zur Regel wurden. Ohne uns ausschließlich an französische Beispiele zu halten, müssen wir daher zunächst den Zierformen der entwickelten Gotik unsere Aufmerksamkeit zuwenden.

Die Bündelpfeiler (Abb. 254 und 255) des Inneren der hochgotischen Kirchen pflegen einen runden Kernschaft zu haben, an den sich die „Dienste" genannten Halb- und Dreiviertelsäulen anlehnen, von denen die Gewölbe aufsteigen. Die vier stärkeren („älteren") Dienste tragen die Lang- und Quergurten; den vier dünneren („jüngeren") entspringen die Kreuzrippen. Vermehren sich die Rippen, die, vervielfältigt und verzweigt, in der weiteren Entwickelung Stern- und Netzgewölbe bilden, so vermehren sich in der Regel auch die Dienste. Die Fußstücke dieser Bündelpfeiler pflegen vieleckig zu sein. Nur die zarten wagerechten Trennungsstreifen erinnern noch an die attische Basis des romanischen Stiles. Das Kopfstück, das unten durch den Halsring, oben durch die Deckplatte begrenzt wird, wird nur durch die leichte kelchartige Schwellung der einzelnen Dienste gebildet. Breit und niedrig gehalten, hat es nichts Knaufartiges mehr, sondern wirkt nur als leichtes Band, das, lose mit Blattwerk geschmückt, die aufsteigende Linie unterbricht. Das echt gotische, völlig zur Verzierung gewordene, keine Trägerrolle mehr heuchelnde Blattwerk korinthisiert auch der Form nach nicht mehr, wenn hier und da auch noch akanthusartige Blätter vorkommen. Vielmehr spricht sich die erneute Naturbeobachtung der Zeit in der Wahl heimischen Zierlaubes aus, das besonders Eichen-, Ahorn-, Reben-, Rosen-, Distel- oder Efeublätter naturgetreu, wenn auch in plastischer Stilisierung wiedergibt. Rein und keusch bei aller Gliederpracht wirkt die Gesamtbildung dieser Bündelpfeiler der besten Zeit des fertigen gotischen Baustils.

Abb. 255. Gotische Blatt-Kapitelle. Nach W. Lübke a. a. O.

Die von den Bündelpfeilern aufsteigenden Gewölbegurte und Rippen, die in der romanischen Zeit schlicht vierkantig profiliert oder höchstens mit Rundstäben geschmückt waren, erhalten im gotischen Stil sofort ein reicher gegliedertes Leben, das sich anfangs in den uralten Motiven der Hohlkehlen und der Rundstabvorlagen bewegt, in der Hochgotik aber die Rundstäbe durch Spitzstäbe mit birnförmig zugespitzten Profilen ersetzt, um schließlich in flacheren Auskehlungen zu erschlaffen. Charakteristisch tritt uns diese Entwickelung entgegen, wenn wir die Gurtprofile der älteren Teile der Kathedrale zu Paris (1200—1230) mit denen der Kathedrale zu Narbonne (um 1340) und denen der Kirche Saint-Séverin zu Paris (um 1400) vergleichen (Abb. 256 a, b, c). Die Profile der Blütezeit des gotischen Stiles sind in ihrer Art nicht minder fein empfunden als die des griechischen Altertums.

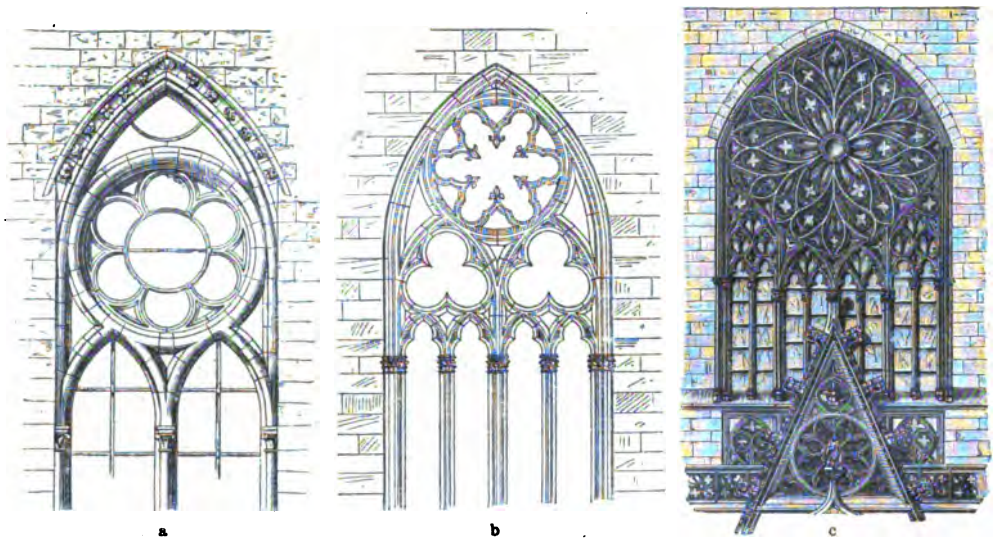
Die Auflösung der Wandflächen wurde hauptsächlich durch Riesenfenster bewirkt, die oft die ganze Höhe und Breite der Arkadenwände ausfüllen. Nur unter den Hauptfenstern des Mittelschiffes bleibt manchmal eine Wandfläche übrig, die dann aber von Triforiengalerien (S. 236) durchbrochen wird, die hier und da, in die Fenster selbst übergehend, an deren



a b c

Abb. 256. Gotische Bogenprofile: a von der Kirche Notre-Dame zu Paris (1200—1230), b von der Kathedrale zu Narbonne (um 1340), c von Saint-Séverin in Paris (um 1400). Nach W. Lübke a. a. O.

Gliederung durch Stab- und Maßwerk teilnehmen. Das Stabwerk entwickelt sich in senkrechter Richtung: es besteht in den Fenstern aus dünnen Steinpfosten, die, anfangs noch säulenartig gerundet, bald in gotisch ausgekehlter und zugespitzter Profilierung die mächtigen



a b c

Abb. 257. Gotische Maßwerk-Fenster: a von der Kathedrale zu Reims, b von der Kathedrale zu Amiens, c von der Kathedrale zu Tours. Nach G. Dehio und G. v. Bezold, „Die kirchliche Baukunst des Abendlandes". (Zu S. 340.)

Spitzbogenfenster ihrer Breite nach gliedern. Aber es überzieht oft auch Fassadenwände und Pfeiler mit seinem filigranartigen Gitterwerke. Das Maßwerk, das den Spitzbogenteil der Fenster, oft aber auch andere Flächen und Geländer füllt, setzt sich aus geometrischen Figuren zusammen, die kleeblattmusterartig aus verschiedenen Bogenteilen bestehen. Je nach der Anzahl ihrer Bogenseiten werden sie als Dreipässe, Vierpässe usw. bezeichnet und anfangs meist

in kreisförmige Rahmen, bald aber auch in mannigfaltig geschwungene Figuren eingespannt, wie Berechnung und Laune sie eingaben. Die Phantasie hatte hier, durch geometrische Aufgaben geleitet, wie die arabische, einen weiten Spielraum. Erst im Übergang zum nächsten Zeitraum aber verwandeln die geometrischen Formen des Maßwerkes sich in jene flammenförmigen oder fischblasenartigen Bildungen, die die Spätgotik kennzeichnen. Vergleicht man die Fenster der Kathedralen zu Reims, Amiens und Tours (Abb. 257 a, b, c), so kann man sich schon ein ungefähres Bild dieser Entwickelung machen.

Von außen behielten die Türbauten die abgestuften schrägen Gewände und Bogenkehlenumrahmungen der romanischen Zeit; doch wurden sie, wie bald auch die Fenster, jetzt in der Regel durch hoch aufsteigende, von Maßwerk durchbrochene Spitzgiebel, sogenannte „Wimperge" (Wind-Berge), überhöht (Abb. 258); und die Gewändefiguren wurden, anstatt auf Säulen, auf Tragsteine, über denen sich Baldachine erhoben, in die Hohlkehlen gesetzt. Die neuartigen Profile kommen natürlich auch hier überall zur Geltung.

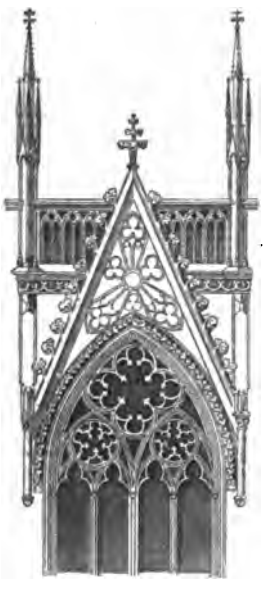


Abb. 258. Gotische Wimperge und Fialen. Nach Zeichnung.

Baldachine (Tabernakel) mit hohen Spitzhelmen verwandte der gotische Stil im Äußeren seiner Gebäude an anderen Stellen reichlich als Zieraufsätze; besonders zur Bekrönung von Strebepfeilern; doch wurden sie hier oft zu festgeschlossenen, nur von außen mit blindem Stabwerk geschmückten „Fialen" (Abb. 258), die als unzählige kleine Spitztürme die gotischen Kirchen umringen und mit ihnen emporsteigen. Empor steigt alles. Auch die wagerechten Simslinien werden abgeschrägt; und an den schrägen oberen Kanten der Strebebogen, der Wimperge und der Giebel klettern vielfach die „Krabben" oder „Kriechblumen" (Abb. 259) genannten, einzeln einander folgenden blattartig verzierten Knollen empor, die den Eindruck der rastlosen Aufwärtsbewegung vollenden. Die Spitzen der Türme, der Giebelaufsätze und der Fialen aber werden von „Kreuzblumen" (Abb. 260) gekrönt, die, dem übrigen entsprechend stilisiert, die einzelnen Sätze der Steinsymphonie harmonisch ausklingen lassen. Hoch ragen die Dächer empor. Über den Seitenschiffen treten allmählich Satteldächer an die Stelle der Pultdächer. An den Dachrinnen ziehen sich Brüstungen entlang, die mit Stab- oder Maßwerk verziert sind; die Traufrinnen aber werden auf dem Rücken der Strebebogen über die Seitenschiffdächer hinweggeleitet und enden an den Strebepfeilern in Wasserspeier, die natürliche oder phantastische Tier- oder Menschengestalt annehmen.

Das Innere des vollendeten gotischen Domes bildet die höchste und folgerichtigste Entwickelung der altchristlichen Basilika. Die drei oder fünf Schiffe, denen sich später als sechstes und siebentes manchmal noch nach innen geöffnete Kapellenreihen anschließen, sind ihrer Grundlage nach unverändert. Die Choranlage aber wirkt mit ihrem jetzt oft verdoppelten Umgang, in dem sich die Seitenschiffe fortsetzen, und mit ihrem Kranze dicht aneinander gerückter Kapellen völlig anders als der romanische Durchschnittschor. Der Begriff der Apsis fällt weg wie die Anlage der Krypta unter dem Altar. Im ausgebildeten gotischen Grundriß erscheint der in der Regel aus dem Vieleck gebildete Chor wie die Hälfte eines Zentralbaues; und so wächst er, um einige Stufen über dem Boden des Querschiffes erhöht, jetzt erst mit dem

Langhaus und dem Querhaus zu einem völlig organischen Ganzen zusammen. Als Priesterraum aber ist nur der innere, dem Mittelschiff entsprechende, durch Schranken vom Umgang geschiedene Teil des Chores eingerichtet, der an seiner Westseite jetzt in der Regel durch eine reich gegliederte und geschmückte Scheidewand, den Lettner (Lesepult, Lectorium), von der Laienkirche getrennt wird. Die wagerechte Bewegung in der Richtung vom Eingang zur Altarnische, wie wir sie in der altchristlichen Basilika wahrnahmen, hat vollends der senkrechten Bewegung in der Höhenrichtung Platz gemacht. Die Rhythmen- und Strophenbildung der romanischen Stützen- und Wandgliederung hat sich feierlichem Gleichgewicht untergeordnet. Die Ausschmückung der Fenster mit farbigen Glasgemälden pflegt am Chor zu beginnen, erstreckt sich oft aber auch auf das Lang- und Querhaus. Bestimmt sind jetzt alle Fenster, mit bunten Glasgemälden gefüllt zu werden; gerade diesen entquillt das warme farbige Leben, das die gotischen Dome durchflutet und die verstandesmäßige Nüchternheit des wohlausgerechneten Aufbaues in mystische Phantastik verwandelt; gerade nur sie aber machen auch, indem sie durch ihre flächenhafte Behandlung auf den durchscheinenden, aber nicht durchsichtigen Scheiben den Raum abschließen, den im übrigen wandlosen Aufbau erträglich.

Abb. 259. Gotische „Krabbe" oder „Kriechblume". Nach Zeichnung.

Im Äußeren der hochgotischen Musterkirchen wirken die Nord-, Süd- und Ostseiten, die ganz vom Strebewerk eingenommen werden, allerdings zunächst unruhig und nüchtern zugleich, wennschon die Überkühnheit, mit der hier das Gerippe an die Stelle von Fleisch und Blut gesetzt worden, auch unsere Einbildungskraft beschäftigt. Die Westfassade aber, die an den großen Kathedralen mit zwei gewaltigen Türmen, mit einem Mittelportal unter mächtigem Rundfenster und mit einfachen oder doppelten Seitentüren ausgestattet ist, pflegt den senkrecht aufstrebenden Linien in Galerien und Simsen wagerechte genug entgegenzusetzen, um über die Folgerichtigkeit des Emporstrebens hinaus den Eindruck einer organischen Gliederung und reichen inneren Lebens hervorzurufen. Die beiden Haupttürme, denen sich oft noch Nebentürme gesellen, sind freilich nur in den seltensten Fällen so vollendet, wie sie geplant worden waren; gerade die Westfassaden der hochgotischen Kathedralen machen, als Ganzes betrachtet, daher nur selten einen völlig abgeklärten Eindruck. Aber ein Gang durch das Innere eines dieser vollendeten, von geheimnisvoll farbigem Dämmerlichte durchfluteten Dome wird uns immer wieder mit andächtiger Begeisterung für die übermenschliche Gesinnung, der diese Gebäude entsprungen sind, mit aufrichtiger Bewunderung vor dem gewaltigen Können der Baumeister, die diese Steinrippen bis zu so schwindelnder Höhe so leicht zusammengefügt haben, und mit heller Freude am Anschauen einer Menge köstlicher Einzelheiten erfüllen. Auch an märchenhafter Pracht hat selbst der ferne und fernste Osten dem Inneneindruck der vollendeten gotischen Dome nichts an die Seite zu setzen. Ebenmäßig Vollendeteres als sie mag die Baukunst erzeugt haben, Erhabeneres aber hat sie niemals geschaffen.

Abb. 260. Gotische Kreuzblume. Nach Zeichnung.

An der Spitze der hochgotischen Kirchen Frankreichs steht die Kathedrale von Chartres. Von dem 1194 abgebrannten Bau ist nur die Westfassade gerettet worden, die wir bereits kennen (S. 240). Mit ungeheurer Begeisterung wirkten die Geistlichkeit und die Bürger zum Wiederaufbau zusammen. Als Ludwig der Heilige 1226 die Regierung antrat,

ſtanden Chor und Langhaus. Eingeweiht aber wurde der ganze Bau erſt 1260. Hier zuerſt wächſt dem nur dreiſchiffigen Langhaus gegenüber der mächtige Chor fünfſchiffig aus dem in ſeiner eigenen Richtung dreiſchiffigen Querhaus hervor; und hier zuerſt tritt in der Hochgotik der folgerichtige Abſchluß des Chors mit Vieleckſeiten an die Stelle des bis dahin üblichen Halbkreiſes. Die Rundpfeiler ſind erſt mit vier Dienſten geſchmückt; die Fenſter ſind erſt zweiteilig und zeigen erſt geringe Anſätze von Maßwerk, füllen aber bereits die ganze Breite der Wandbogen aus; und drei Strebebogen übereinander von beſonders ausdrucksvoller Geſtaltung ſtützen bereits den ſtolz auf einer Anhöhe thronenden Bau. Einen Hauptvorzug beſitzt die Kathedrale von Chartres in ihrer vollſtändigen Reihe farbiger Glasfenſter. Wenigſtens in dieſer Beziehung gewährt dieſe „Mutterkirche" der Hochgotik daher noch heute den vollkommenſten Eindruck eines gotiſchen Kircheninneren.

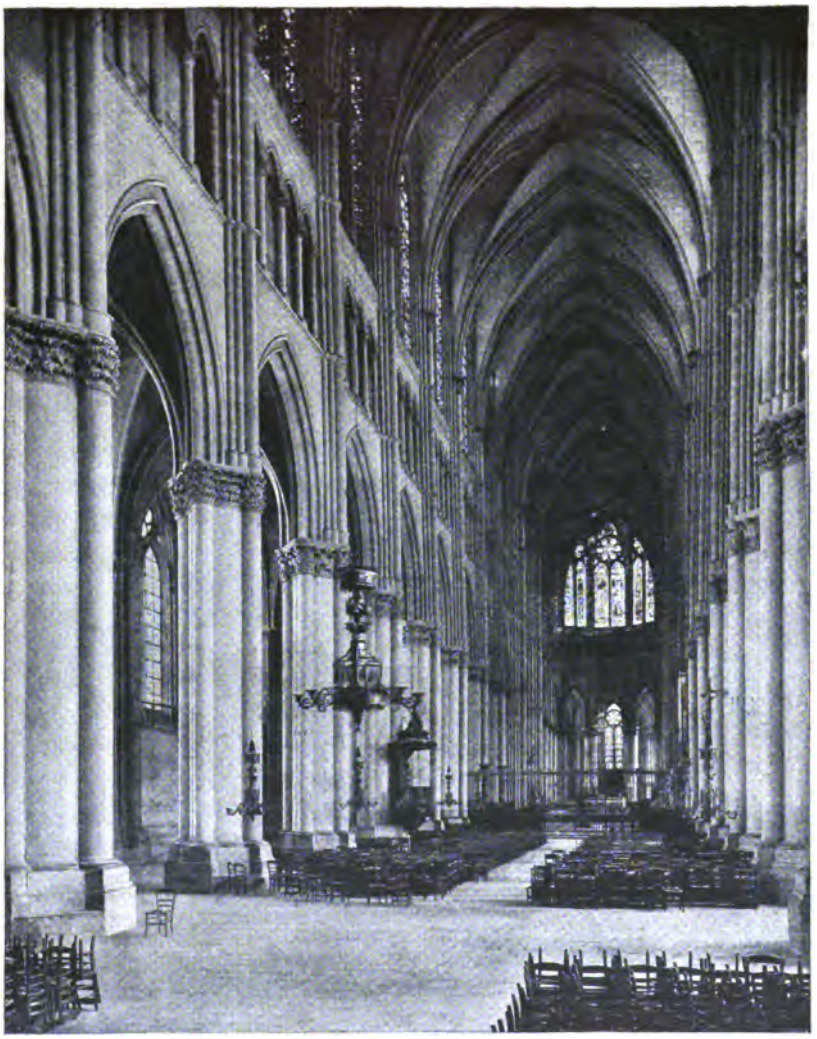
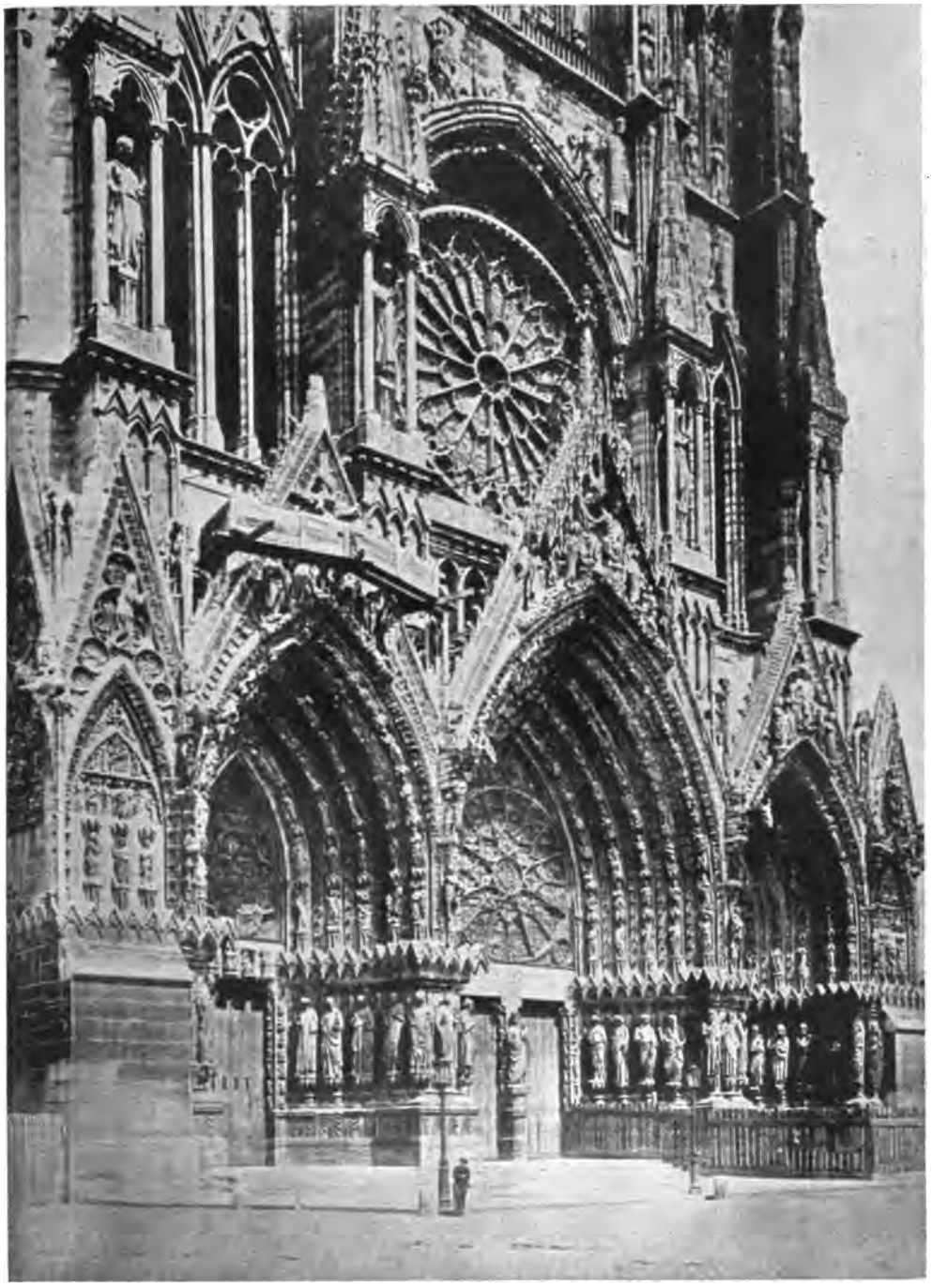


Abb. 261. Das Innere der Kathedrale von Reims. Nach Photographie von Neurdein Frères in Paris.

Als die vier Wunder der Gotik bezeichnete Gonſe die Kathedralen von Paris, Chartres, Reims und Amiens. Vertrat Notre-Dame zu Paris (S. 240) die ausgebildete franzöſiſche Frühgotik, ſo ſind die drei anderen dieſer Kirchen eben die klaſſiſchen Vertreter der franzöſiſchen Hochgotik. Die Reimſer Kathedrale, die nach einem Brande von 1210 neu errichtet



Taf. 47. Unterer Teil der westlichen Schauseite der Kathedrale von Reims.

Nach alter Photographie.

Taf. 48. Die Kathedrale von Amiens.

Nach Photographie von Neurdein Frères in Paris.

wurde, war 1241 so weit vollendet, daß das Domkapitel sie bezog. Die prächtige, überaus reiche Fassade (Taf. 47) aber wurde nach einem Plane der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erst gegen Ende des vierzehnten vollendet. Wie viel von ihr den beklagenswerten Weltkrieg überdauert hat, läßt sich noch nicht beurteilen; uns steht sie vor Augen, wie wir sie, im einzelnen übrigens schon damals vielfach beschädigt, zuletzt im Sommer 1912 in ihrer Herrlichkeit gesehen haben. Dem dreischiffigen Langhaus schließt sich auch hier erst vom Querschiff aus, das in den Chor übergeht, eine fünfschiffige Anlage an. Der auf einem halben Zehneck stehende einfache Chorumgang aber tritt in einen wirkungsvollen Gegensatz zu den fünf Kapellen, die ihn umkränzen. Mehr denn doppelt so hoch als die Seitenschiffe steigt das Mittelschiff empor (Abb. 261). Kraftvoll wirken die auch hier erst mit den vier „alten" Diensten besetzten Pfeiler. Erst über den reich mit natürlichem Blattwerk geschmückten Kapitellen beginnen hier, wie in Chartres und wie noch in Amiens, die „jüngeren" Dienste. In den bereits 1215 errichteten Chorkapellen ziehen die Fenster sich zum ersten Male zu wirklichen Maßwerkeinheiten mit noch strenger Einzelbildung zusammen. Kraft und Anmut paaren sich im Inneren mit der ernstesten Erhabenheit. Das Äußere aber steht, soweit es die Gotik überhaupt zuläßt, in wunderbarem Einklang mit dem edlen Gleichmaß des Inneren. Selbst das Strebewerk wirkt ruhig durch den Adel und die maßvolle Kraft seiner Formen; und die dreistöckige, aufs reichste mit plastischem Bildwerk geschmückte westliche Schauseite gehört oder gehörte zu den größten Wundern der Gotik. Die hohen Bogenfelder der drei Türbauten sind auffallenderweise in Maßwerkfenster aufgelöst, so daß die Giebelgruppen in die Dreieckfelder der hohen Wimperge verlegt werden mußten. Das dritte Geschoß aber, aus dem die Stümpfe des unvollendeten, für Spitzhelme berechneten, im 15. Jahrhundert abgebrannten Turmpaares emporwuchsen, besteht aus einer mit Standbildern besetzten, in Wimpergen und Fialen ausklingenden Tabernakelgalerie. Gerade in dieser Fassade sind klare Berechnung, warme Empfindung und geschmackvolle Prachtliebe einen unauflöslichen Bund eingegangen.

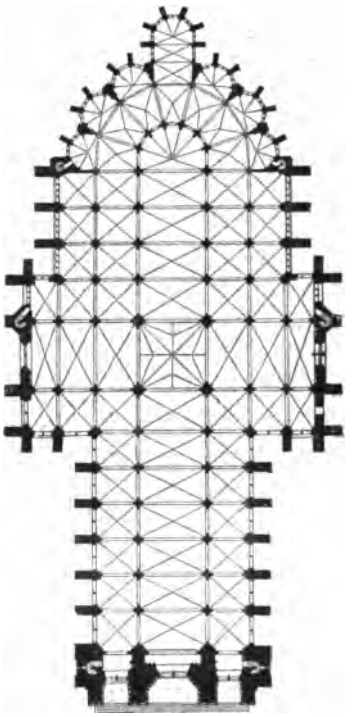


Abb. 262. Grundriß der Kathedrale von Amiens. Nach G. Dehio und G. v. Bezold a. a. O. (Zu S. 344.)

Der Neubau der Kathedrale von Amiens (Taf. 48) wurde nach dem Brande von 1218 begonnen. Die vor 1240 entstandenen älteren Teile der westlichen Schauseite sind älter als die Reimser Fassade; ihre Weiterführung aber erfolgte erst im 15. und 16. Jahrhundert. Die Kathedrale von Amiens, die man als den gotischen Parthenon zu bezeichnen pflegt, übertrifft ihre etwas ältere Schwester in Reims noch an Folgerichtigkeit und Erhabenheit des Aufbaues, steht aber an reiner Schönheit der Einzelbildungen bereits hinter ihr zurück. Die älteren Teile der Fassade, deren Türme, wie die der Notre-Dame in Paris und so vieler anderer gotischer Kirchen Frankreichs, niemals ausgebaut worden, wirken mit den niedrigen Wimpergen ihrer Portale und ihren übereinandergestellten wagerechten Galerien noch altertümlich

herbe. Während aber in Reims das Langhaus noch länger ist als der Chor, ist dieser in Amiens (Abb. 262) so mächtig gewachsen, daß die Entfernung von der Vierung bis zur westlichen Haupttür gerade so lang ist wie bis zum östlichen Abschluß des Gebäudes durch die nach normannisch-englischer Art weiter vorspringende, der hl. Jungfrau gewidmete Mittelkapelle. Dreischiffig ist auch hier das Langhaus; siebenschiffig aber wirkt in westöstlicher Richtung das Querhaus, aus dem der Chor auch hier fünfschiffig hervorgeht; dem halben Vierzehneck seines Schlusses entsprechend, strahlt sein einfacher Umgang in sieben Chorkapellen aus, die naturgemäß enger sind als die fünf des Reimser Domes, wodurch ihre gewaltige Höhe noch höher erscheint als dort. Einen Fortschritt zeigt die Fensterbildung. Hier zum ersten Male werden die Fenster durch vier, die Triforienbogen durch sechs Pfosten geteilt; und reicher schmiegt sich dementsprechend auch das Maßwerk den Spitzbogenfüllungen an. Jedenfalls gehört das Innere der Kathedrale von Amiens zu den erhabensten Raumschöpfungen der Erde; und weithin erstreckte sich ihr Einfluß über Frankreich und die Nachbarländer.

Überbieten an Höhe und an Hoheit wollte den Dom von Amiens die Kathedrale von Beauvais. Gebaut wurde an dem überkühnen Chor, dessen Grundriß dem von Amiens nachgebildet ist, von 1225 bis 1272; schon gegen Ende des Jahrhunderts stürzte er jedoch in sich zusammen, um dann mit verdoppelten, entsprechend verengerten Pfeilerarkaden wieder aufgebaut zu werden. Eine nicht eben unschöne Folge seiner ungewöhnlichen Höhe aber ist es, daß die Chorkapellen niedriger sind als der Umgang, dessen Wände daher über ihnen von Fenstern durchbrochen sind. Gewaltig ist auch der zwischen 1217 und 1254 errichtete gotische Chor der alten Kathedrale von Le Mans mit seinen reichen Bündelpfeilern, die hier nach dem Vorgange der Kathedrale von Bourges (S. 240) bereits die Stärke ihrer Dienste verringert, ihre Anzahl aber vermehrt hatten. Seine herrlichen Glasfenster und seine glücklichen Verhältnisse machen ihn zu einem der schönsten und stimmungsvollsten aller hochgotischen Räume. Prächtig entfaltete sich unter Ludwig dem Heiligen (seit 1231) auch die Abteikirche von Saint-Denis, von deren frühgotischem Schöpfungsbau (S. 238) nur noch die westliche Vorhalle und der untere Teil des Chors erhalten sind. In ihrem Neubau ist die Triforiengalerie, indem die hinter ihr liegenden Wandflächen geöffnet und verglast wurden, zum ersten Male zu den Fenstern hinzugezogen worden: die letzte Schlußfolgerung aus dem gotischen System, die nunmehr an vielen Orten nachgeahmt wurde. Auch Notre-Dame in Paris (S. 240) erfuhr in dieser Zeit einen Umbau, dem die Kreuzschiffe (seit 1257) ihre prächtigen Schauseiten, die Meisterwerke des Jean de Chelles, verdanken. Der schönste Neubau dieser Zeit in Paris aber war die als Sainte-Chapelle noch heute berühmte, von Pierre de Montereaux 1243 bis 1248 errichtete Kapelle der Königsburg auf der Seine-Insel. Als Schloßkapelle besteht sie aus zwei Stockwerken. Die kryptenartig niedrige Unterkapelle ist dreischiffig. Der einschiffige Obersaal wirkt mit seinen großen, die ganzen Wände füllenden farbenprächtigen Fenstern wie ein Haus aus Rubinen und Saphiren in einem Steingerüst von den edelsten Verhältnissen. Wunderbar fein sind alle Einzelheiten, auch die bildnerischen, durchgearbeitet; wunderbar rein aber ist der Zusammenklang alles Schmuckwerkes mit dem Adel der Bauformen.

Ähnlicher Schloßkapellen, deren Zweistöckigkeit auf dem Bedürfnis der Würdenträger beruht, sich von den Erdgeschoß-Gläubigen abzusondern, rühmen sich das Schloß zu Saint-Germain-en-Laye, der erzbischöfliche Palast zu Reims, der Bischofspalast zu Noyon und die Abtei Saint-Germer bei Beauvais. Als hochgotische Musterkirchen der Mitte des 13. Jahrhunderts aber entstanden in der Isle de France, der Picardie und der Champagne noch die

Kathedralen von Troyes, Châlons, Meaux, Saint-Quentin und Toul. Am rechten Ufer der Loire folgte die Kathedrale von Tours, deren Fassade schon spätgotisch ist, dem Beispiel dieser „französischen" Schule im engeren Sinne, der auch die Kirche Saint-Julien in Tours angehört. Nördlich der Loire fiel der Sieg jetzt eben überall kampflos dem neuen Baustil zu, der dem Sinnen und Sehnen, dem Denken und Dichten der Zeit so völlig entgegenkam.

Etwas anders als im Herzen und im Süden Nordfrankreichs gestaltete der Stil des hochgotischen Zeitalters sich in der Normandie, die, wie wir wissen (S. 235), frühzeitig selbständige Übergänge zur Gotik erzeugt hatte, jetzt aber teils von Francien, teils von England beeinflußt wurde. Eigentlich blieb ihre hochgotische Baukunst trotz der Aufnahme der reichgegliederten Bündelpfeiler in manchen frühgotischen Gewohnheiten stecken; den Fenstern, die ihre Wandflächen in der Regel nicht völlig ausfüllten, fehlte das eigentliche Maßwerk; als Reste der Emporen ziehen sich, durch leere Zwischenräume zwischen Doppelwänden ermöglicht, Laufgänge unter den Fenstern entlang; das natürliche Laubwerk der Kapitelle wird in der Regel zugunsten der frühgotischen Knospenbildungen verschmäht; die Vierungstürme werden beibehalten und überragen oft noch die stattlichen Turmpaare der Fassaden. Die als Liebfrauenkapelle ausgebildete Mittelkapelle des Chors pflegt, wie in England, weit über den Kapellenkranz hinauszuragen, und manchmal sind auch noch die Ostseiten der Querschiffe mit Kapellennischen versehen. Stattlich, kräftig und frisch, wie von Seeluft genährt, ragen die normannischen Kirchen dieser Art über den Städten empor, die ihre Türme fernher verkünden. Aus älteren Bauten erstand in neuem Gewande jetzt die damals noch dreischiffige Kathedrale von Rouen, deren östlicher Abschluß besonders reich gegliedert erscheint, während ihre spätgotische Westseite durch die ungleichen, ihr seitwärts angehefteten Türme etwas aus dem Gleichgewicht gezogen wird, erstanden aber auch die edle dreischiffige Kathedrale von Lisieux, deren Chorumgang mit Doppelpfeilern geschmückt ist, und die Kathedrale von Bayeux, deren eleganter, in halbem Zehneck geschlossener Chor und deren prächtige Westtürme in reiner Hochgotik prangen, während ihr reicher Vierungsturm den „flamboyanten" Stil des 15. Jahrhunderts zur Schau trägt. Saint-Etienne zu Caen (S. 235), dessen schönes Turmpaar noch aus dem vorigen Zeitraum hervorgewachsen, erhielt im 13. Jahrhundert seinen hochstrebenden gotischen Chor. Die namhaftesten normannischen Gotteshäuser, die erst in der Blütezeit der Hochgotik gegründet wurden, aber sind die dreischiffige Kathedrale von Sées mit ihren beiden ungleichen Turmspitzen und die fünfschiffige Kathedrale von Coutances mit ihrem gleichhohen, bis zum Ansatz der spitzen Helmpyramide von schlanken Ecktürmen begleiteten westlichen Turmpaar und ihrem mächtigen Vierungsturm, der zu den reichstgestalteten der Normandie gehört.

Was das 13. Jahrhundert auf dem Gebiete der gotischen Baukunst in Nordfrankreich warmblütig und scharfsinnig zugleich begonnen hatte, setzte das 14. Jahrhundert, indem es mit nüchterner Berechnung alle Folgerungen aus dem Gegebenen zog, kühler und verstandesmäßiger fort. Als die doktrinäre „Spätgotik" bezeichnet Dehio den Stil dieser Zeit, der übrigens bei aller Leerheit der Einzelformen oft genug noch Klarheit und Anmut mit schlichter Hoheit zu paaren versteht. Im Herzen Frankreichs gab es um diese Zeit allerdings nicht allzu viele Kirchen mehr zu bauen oder umzubauen. Auf die Hochflut folgte unter dem Drucke der staatlichen Wirren die Ebbe. Aber zu tun gab es überall. Selbst unsere alten Bekannten, die Abteikirche von Saint-Denis und die Kathedralen von Paris, Laon und Amiens, wurden noch mit Zutaten und Anbauten versehen. Daß an denen von Rouen und Sées in der Normandie weitergearbeitet wurde, wird uns daher nicht wundern. Saint-Pierre in Caen rühmt

sich, den schönsten Turm dieser Zeit (1308), wenn nicht aller Zeiten, zu besitzen; höchstens der edle, 77 m hohe durchbrochene Turm der Kresker-Kirche zu Saint-Pol-de-Léon in der Bretagne macht ihm den Rang streitig. Rouen aber sah im 14. Jahrhundert in der Kirche Saint-Ouen einen großartigen Neubau erstehen. Dreischiffig im Langhaus, fünfschiffig nur durch die Seitenkapellen im Chor, macht diese Kirche den nicht eben glücklichen Versuch, den Chorschluß auf dem Grundriß eines halben Achteckes dergestalt zu vollziehen, daß die ersten beiden der fünf Chorschlußkapellen nur die halbe Breite der übrigen haben. Die Bündelpfeiler sind von folgerichtigster Durchbildung, die hohen Triforien sind zu den Fenstern gezogen, die bereits das späte, flammenförmige Maßwerk zeigen. Der Aufbau erfolgt in den reinsten Verhältnissen, und die Durchblicke im Inneren sind von unübertroffener Klarheit und Anmut. In gleicher „doktrinärer" Vollendung strahlen die Kathedralen von Kemper (Quimper) in der Bretagne und von Troyes in der Champagne, deren Chor wenigstens noch in hochgotischer Zeit begonnen wurde. Saint-Urbain in Troyes aber spielt schon geistreich mit den konstruktiven Gedanken des gotischen Stiles: bei den doppelten Mauerwänden liegen die Fenster bald in der äußeren, bald in der inneren Schale, durch offenes Stab- und Maßwerk dementsprechend bald von außen, bald von innen vergittert. Auf Kosten der Stimmung merkt man in dieser Richtung der späteren Gotik nur allzuoft die Absicht, malerische Wirkungen zu erzielen.

Am Kirchenbau entwickelt, rief der gotische Stil doch auch in der weltlichen Baukunst rasch eine völlige Umwandlung der Formensprache hervor, die sich hier freilich mehr in den Schmuckformen als im Aufbau vollzog. Frankreich ging auf diesem Gebiete wenigstens im Schloßbau voran, während es in der Errichtung gotischer Rathäuser, den Schöpfungen freien Bürgersinnes, hinter Deutschland, den Niederlanden und Italien zurückblieb. Von den Burgen, Schlössern, Krankenhäusern und Klöstern, die während dieses Zeitraumes zu Hunderten in reichster Gestalt dem französischen Boden entsprossen, ist freilich verhältnismäßig wenig übriggeblieben; doch gehörten gerade dem Norden Frankreichs eine Reihe von Musterbauten dieser Art an. Von den Bischofspalästen ist der zu Laon, der aus dem 13. Jahrhundert stammt, am besten erhalten. Berühmt wegen seines gotischen Hauptsaals aus derselben Zeit ist der von Viollet-le-Duc wiederhergestellte Synodalpalast zu Sens, bemerkenswert wegen seiner von schlanken Rundsäulen getragenen Spitzbogenhalle ist das Krankenhaus zu Provins, das früher das Gräfinnenschloß der Champagne war. Die reichste Entwickelung des weltlichen Schloßbaues aber fand gegen Ende des 14. Jahrhunderts statt, als der Herzog Jean de Berry es seinem Bruder auf dem Thron an Kunstsinn und Prachtliebe gleich- oder zuvortat. Als Hofbaumeister Karls V. von Frankreich wird Raimond du Temple und nächst ihm werden seine Schüler Jean de Saint-Romain und Guy de Dammartin gefeiert. Das vielgetürmte mittelalterliche Louvreschloß in Paris, an dem alle gotischen Jahrhunderte gearbeitet haben, kennen wir nur aus Beschreibungen und Abbildungen. Es war aber unzweifelhaft weitaus das stattlichste und köstlichste Königsschloß des Abendlandes. Seine große Wendeltreppe in durchbrochener Arbeit galt als das Meisterwerk des Raimond du Temple. Erhalten haben sich gotische Wohnhäuser in nordfranzösischen Städten wie Reims, Provins, Laon, Angers, Beauvais und Amiens. Bemerkenswert ist z. B. das sogenannte Musikerhaus in Reims, dessen geschmackvoll von vier gotischen Fenstern durchbrochene Wandflächen mit überlebensgroßen Sitzfiguren von Musikern (Abb. 263) in fünf zierlich umrahmten Spitzbogennischen geschmückt sind. Von den Rathäusern Nordfrankreichs gehört wohl nur der schlicht massive Bau zu

Clermont-de-l'Oise noch dem 14. Jahrhundert an. Viele andere Bauwerke aber wiegt der befestigte Klosterbau der Abtei des Mont-Saint-Michel auf, der majestätisch auf einer Felseninsel des Ärmelmeeres thront. Die Kirche ist teils vorgotisch, teils spätgotisch. Das unter dem Namen „La Merveille" bekannte Kloster aber wirkt gerade durch den kühnen Anschluß seiner übereinandergetürmten Prachträume an den Felsenboden in der Tat beinahe wie ein Naturerzeugnis. Die beiden unteren, noch dem Ende des 12. Jahrhunderts angehörigen Stockwerke atmen noch den Geist der Frühgotik; das Obergeschoß geht in die Hochgotik des 13. Jahrhunderts über. Im Mittelgeschoß liegen der prächtige, von Rundsäulen getragene Rittersaal und der zweischiffige, von 23 tiefen, nahe aneinander gerückten Fenstern erleuchtete Speisesaal, in dessen Fensterbogen orientalische Stalaktitenzellen als Danaergeschenk der Kreuzzüge auftauchen. Leicht und edel dehnen sich der Kreuzgang und der Schlafsaal des Obergeschosses. Eigenartig malerisch wirkt die diagonale Stellung der Säulen in den Doppelarkaden des Kreuzganges. Die Säulen der einen Reihe stehen vor den Bogenmitten der Parallelreihe. An der großartigen Wirkung des Gesamtbaues, den die Franzosen als „achtes Weltwunder" bezeichnen, hat die Natur jedenfalls den gleichen Anteil wie die Kunst. — Von den burgartigen festen Schlössern Nordfrankreichs gehört der Blütezeit des 14. Jahrhunderts zunächst die Feste Vincennes an, deren erhaltener vierseitiger, aber von Rundtürmen begleiteter Wachtturm eine Schöpfung des Raimond du Temple ist. Die achtseitigen, reichgegliederten Bündelpfeiler eines seiner Wohnsäle werden von geistreich kraus gestalteten, mit kleinen Giebelmotiven unter dem Blattwerk versehenen Kapitellen bekrönt. An dem festen Schlosse Pierrefonds endlich, das von keinem Geringeren als Viollet-le-Duc selbst wieder auf- und ausgebaut ist, wurde bis ins 15. Jahrhundert hinein gearbeitet. Wie das Maurenschloß der Alhambra im Süden Spaniens (Bd. 2, S. 404), glichen diese Schlösser von außen trotzigen Festungen, während sich in ihrem Inneren ein reiches künstlerisches Leben entfaltete; ihrer künstlerischen Erscheinung nach aber waren sie von außen wie von innen aus den Bedürfnissen und Empfindungen ihrer eigenen Zeit und ihres eigenen Volkstumes hervorgewachsen.

Abb. 263. Die Geigerstatue vom Musikerhaus zu Reims. Nach der Trocadéro-Photographie.

B. Die hochgotische Bildnerei Nordfrankreichs.

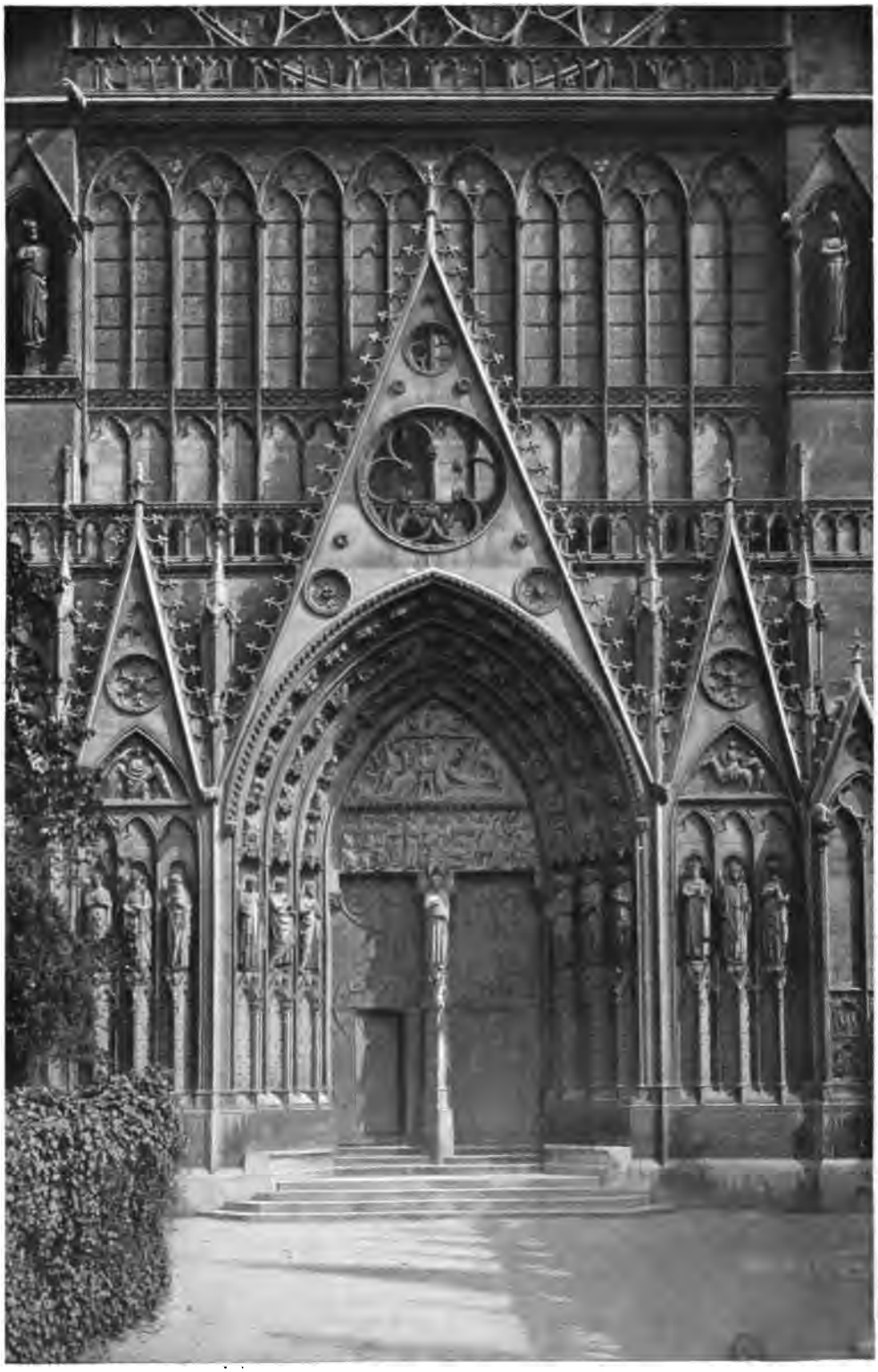
Mit dem Maßstabe reinen Natur- und Schönheitssinnes gemessen, ist die französische Bildhauerei des 13. Jahrhunderts, so eng sie vielfach mit der auf sie berechneten Architektur verwachsen ist, für sich betrachtet, eine noch freiere Kunst als die gotische Baukunst, der sie dient. Gerade sie zeigt uns, daß zwischen der mittelalterlichen und der „Renaissance-Kunst" kein Riß klafft, daß die Übergänge auch hier in weichen Umrissen verfließen, ja daß die Hochrenaissance des 16. Jahrhunderts in manchen Beziehungen nur zum Gemeinbesitz der Kunst machte, was die Hochgotik des 13. Jahrhunderts in einigen ihrer höchsten Leistungen bereits besessen hatte. Die Forschung ist auch auf diesem Gebiete noch im Fluß. Neben französischen Kennern, wie

Gonse, Courajod, Lasteyrie, Mâle und Vitry, haben deutsche Gelehrte, wie Vöge und Franck-Oberaspach, entschieden und erfolgreich in dieses Forschungsgebiet eingegriffen.

Die Übergänge aus dem gebundenen Stil des romanischen Zeitalters zu dem strengen Stil der frühgotischen und dem zugleich freien und idealen Stil der hochgotischen Bildnerei lassen sich am besten an den Bildwerken der Kathedralen von Chartres und Paris verfolgen. In Chartres haben wir nicht nur die gewaltigen herben Bilderfolgen des Westportalbaues, sondern auch den noch strengen, vielleicht von dem der Kathedrale von Laon beeinflußten Bildschmuck der nördlichen und südlichen Querhausportale (S. 242, 243, 244), in Paris haben wir die älteren und jüngeren Bildwerke der Westfassade von Notre-Dame (S. 243 und 244) bereits kennen gelernt. In Chartres vertreten nun die eigentlichen Vorhallenbildwerke der Nord- und Südfassade den Übergang vom frühgotischen durch den hochgotischen Stil zur gezierten Art des 14. Jahrhunderts. Schon in frühen gotischen Standbildern des Nordportals, wie denen der Maria und Elisabeth und dem des Salomo, beginnen die Gewandfalten, in denen die gotische Stilentwickelung sich zunächst vollzieht, unabhängig von den Körpern, die sie verhüllen, in Schwung zu geraten. Einen klassischen Höhenpunkt rein gotischer Körper- und Gewandbildung bezeichnet z. B. die fest, frei und beseelt hervortretende Gestalt des hl. Theodor im Gewände des Südportals. Jener bewegtere, zugleich rundlichere Gewandstil aber entwickelt sich dann, von Chartres nach Reims fortschreitend, hier zu der größeren Bewegtheit der Körper, die zunächst zur deutlichen Unterscheidung zwischen Standbein und Spielbein (Kontrapost, vgl. Bd. 1, S. 323) zurückkehrt. In Paris behalten auch die späteren Bildwerke der Westfassade im Faltenwurf die Neigung zum großzügig Harten und Eckigen, die sich von Paris nach Amiens verpflanzt. Die Bildwerke des Jean Chelles an den Querhausfassaden von Notre-Dame aber bezeichnen hier die freieste Blüte der französischen Bildnerei der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Das Relief aus der Legende des hl. Stephanus am Portal des südlichen Querschiffes (Taf. 49) würde in seiner schlichten, keuschen Anschaulichkeit als klassisch in jedem Zeitalter gelten. Die schöne Madonna der Mitteltür des nördlichen Querhauses aber zeigt nun auch in Paris bereits einen Anflug jener schwanken, ausgebogenen Haltung, die bald zur Manier werden sollte.

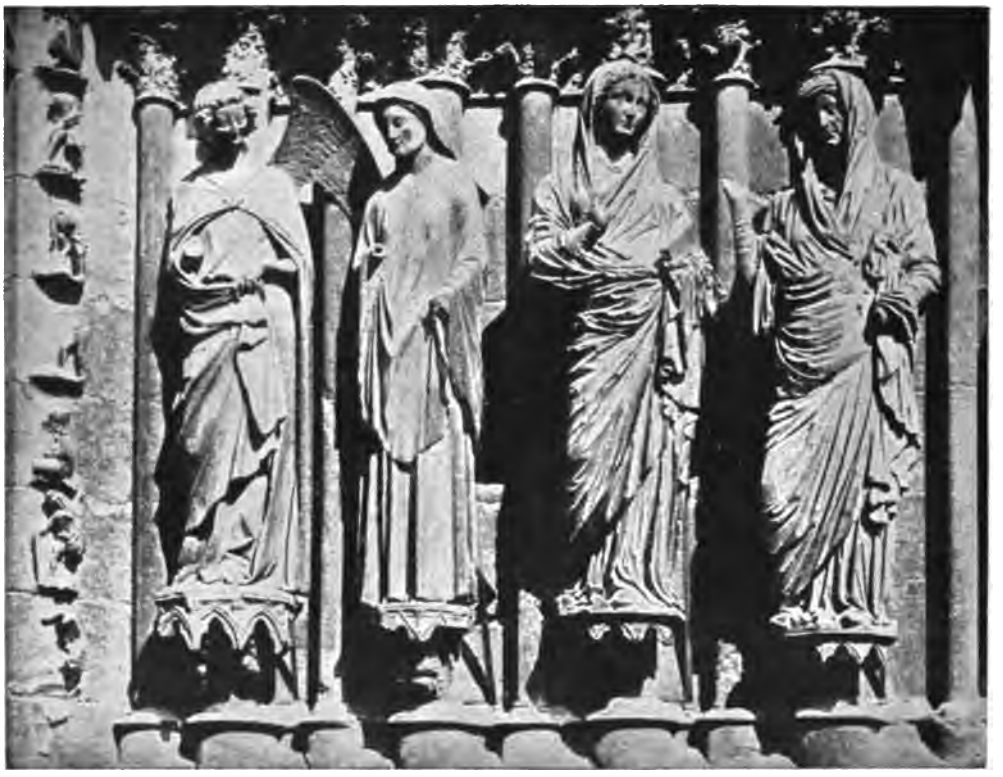
Es war etwas Mächtiges um diese gotische Fassadenkunst der großen französischen Kathedralen. Mit ihren unzähligen Relief-, Stand- und Sitzbildern waren diese Schauseiten Spiegelbilder des Gesamtglaubens und Gesamtwissens der Zeit, die von der scholastischen Philosophie am Gängelbande gehalten wurden, große, in Stein gehauene Weltgedichte, deren Inhalt die ganze Heilsgeschichte der Menschheit vom Sündenfall bis zum Jüngsten Gericht umfaßte, an geeigneten Stellen aber auch die Schutzheiligen der Kirchen zu Worte kommen ließ. Die Verteilung dieses überreichen, teils biblischen, teils sinnbildlichen, teils kirchengeschichtlichen Inhaltes geschah nach dekorativ-architektonischen Gesetzen; und gerade hierin lag die Gefahr, daß die in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zur vollen Freiheit und Reinheit hindurchgedrungene bildnerische Formensprache sich allmählich im Dienste der Schwesterkunst aufrieb und verflachte. In der Tat wurde der Stil bald zur Manier, näherte er sich seit der Mitte des 14. Jahrhunderts in merkwürdiger Mischung daneben aber auch immer deutlicher der Natur; und gerade diese realistische Richtung, die früher in den Bildnisgestalten der Grabfiguren als in der Gewände- und Giebelbildnerei hervortrat, ging dann, Schritt für Schritt an Boden gewinnend, geradeswegs in die sogenannte, im Norden aber mit Unrecht so genannte, „Frührenaissance" des 15. Jahrhunderts über.

In der großen Kathedralenkunst der Blütezeit des 13. Jahrhunderts ragen die von der



Taf. 49. Das Südportal der Kathedrale Notre-Dame in Paris.

Nach Photographie von A. Giraudon in Paris.



a Verkündigung und Heimsuchung vom Gewände des Hauptportals der Kathedrale zu Reims.
Nach A. Michel, „Histoire de l'Art"

b Maria aus der Heimsuchung von der Kathedrale zu Reims. *Nach A. Michel a. a. O.*

c Engel von der Kathedrale zu Reims.
Nach A. Michel a. a. O.

Pariser Westfassade beeinflußten, noch herben Bildwerke der Kathedrale von Amiens durch die Vollständigkeit ihrer Bilderfolgen hervor. Die um 1240 entstandene großartige Gestalt des lehrenden, mit der Rechten ruhig gen Himmel weisenden Heilands am Mittelpfeiler des Hauptportals, die unter dem Namen des Beau Dieu d'Amiens gefeiert wird (Abb. 264), ist ganz Stil und Charakter, ganz herbe Hoheit und schlichte Würde. Aber auch die schlanke, ausdrucksvolle gekrönte Madonna am Mittelpfeiler der „goldenen Pforte" des südlichen Querschiffs, die, als die „goldene Jungfrau" gefeiert, sich in leichter Bewegung dem Kinde auf ihrem linken Arm zuwendet, verrät, obgleich sie der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehört, noch keinen Anflug von Verfall. Berühmt ist ihr „lionardeskes" Lächeln, das in anderen Frauenköpfen typisch wiederkehrt. Köstlich lebensvoll sind in dem Streifen über ihr die zwölf Apostel, paarweise einander zugewandt, in lebhafter Unterhaltung dargestellt. Der hl. Firmin an der Mitte des Nordportals aber zeigt in seiner vornehmen Ruhe den gotischen Stil auf der Höhe klassischer Einfachheit.

Abb. 264. Christus von der Fassade der Kathedrale von Amiens („Le beau Dieu d'Amiens"). Nach A. Michel, „Histoire de l'Art"

Auch der Bildschmuck der Kathedrale von Reims, der von Chartres aus beeinflußt erscheint, gehört oder gehörte zu den gewaltigsten Erzeugnissen der mittelalterlichen Kunst, wenn die Werke der oberen Teile der Westfassade auch den Stilwandlungen späterer Jahrzehnte und Jahrhunderte folgen. Der Platz am Mittelpfosten der Haupttür, den in Paris und Amiens noch der Heiland behauptete, ist hier schon der Madonna eingeräumt; und gerade diese Madonna ist nicht eben hervorzuheben; aber die überlebensgroßen Sockelgestalten an und neben den Haupttüren, besonders an den Gewänden der linken und der Mittelpforte, gehören in dem Adel ihrer von starkem Eigenleben erfüllten Köpfe, in der Großartigkeit und klassischen Einfachheit ihres Gewandwurfes, in der Wucht und Macht ihrer ganzen Haltung, die erst leicht durch jenen „Kontrapost" (S. 348), den Vorläufer der gotischen Biegung, bedingt wird, zu den reinsten Kunstschöpfungen der Welt. Besonders ausgezeichnet sind im Gewände des Mittelportals die Frauengruppen der „Reinigung" und der „Heimsuchung" (Taf. 50a). Daß Maria (Taf. 50b) und Elisabeth in der Heimsuchung sogar in römischer Gewandung auftreten, darf uns an der Echtheit ihres mittelalterlichen Ursprungs nicht irremachen. Echt mittelalterlich beseelt erscheint das süße Lächeln eines Engels in ihrer Nähe (Taf. 50c).

Strenger gotisch, ernster, hier und da auch anmutiger als die Reimser ist die Pariser Kunst dieser Zeit, sind selbst die in der Mitte des 13. Jahrhunderts entstandenen großen Apostelgestalten an den Innenpfeilern der Sainte-Chapelle. Sie gehören zu den reinsten und herrlichsten Schöpfungen der mittelalterlichen Kunst; einige von ihnen aber zeigen vielleicht zuerst von allen männlichen Standbildern jene durch das Einziehen der einen, durch das Ausbiegen der anderen Seite erzeugte, auch wohl durch die Massenverteilung beim Heraushauen aus dem Block mit bedingte „gotische Biegung", die der Kunst verhängnisvoll werden sollte.

Dem Ende des 13. Jahrhunderts gehören auch noch die berühmten Bildhauerarbeiten vom westlichen Hauptportal der Kathedrale von Bourges (S. 245) an, die sich, wie das Bauwerk (S. 240), unmittelbar an die Pariser Schule anschließen, sich aber durch ein besonderes, markig-lebensvolles Gepräge auszeichnen. Das Jüngste Gericht im Bogenfelde (Abb. 265) gehört mit seinen gewaltigen Darstellungen der Auferstehung der Toten und der Seelenwägung zu den eindruckvollsten Werken des französischen Mittelalters. Welcher Abstand zwischen dem streng gemessenen, um 1250 entstandenen Weltgericht im südlichen Westportal zu Chartres

Abb. 265. Das Jüngste Gericht. Bildwerk vom westlichen Mittelportal der Kathedrale zu Bourges. Nach Photographie von Neurdein Frères in Paris.

und diesem lebendig erschauten und kräftig bewegten Jüngsten Gericht von Bourges! Die alte Einteilung des Spitzbogenfeldes in drei wagerechte Schichten bewährt sich als dekorative Raumgliederung und als räumliche Fassung der raumlosen Handlung. Im unteren Streifen entsteigen die nackten Toten, in angestrengtester Bewegung Grüfte sprengend und Sargdeckel hebend, ihren Gräbern. In der Mitte des Mittelstreifens steht groß und feierlich im langen Faltengewande der Engel mit der Wage. Zu seiner Rechten wenden die Seligen sich der Himmelspforte zu, in der Petrus thront. Zu seiner Linken werden die Verdammten von Teufeln in den Höllenrachen getrieben. Mit großer Richtergebärde thront Christus zwischen Engeln und Heiligen in der höchsten Schicht, die die Spitze des Bogenfeldes einnimmt.

Den Abfall und die Weiterentwickelung des 14. Jahrhunderts, in dem die Haltung der Gestalten immer gezierter, die Fältelung der Gewänder immer verwickelter, bauschiger, spiraliger und tütenhafter, die Durchbildung der Köpfe aber immer wirklichkeitsgetreuer wurde,

führen uns besonders die Darstellungen aus dem Leben des Heilands an den Chorschranken von Notre-Dame in Paris vor Augen. Die lebendig erzählenden Reliefs der Nordseite, die sich, friesartig gereiht, hoch hervortretend vom glatten Grunde abheben, zeigen noch den idealen, freilich schon nachlassenden Schwung der Hochgotik; die Reliefs der Südseite müssen sich einer Arkadenreihe einfügen, verraten aber trotzdem in gedrungeneren Gestalten bereits jenes realistische Streben, das uns in den plastischen Grabbildnissen des 14. Jahrhunderts entgegentritt. Im übrigen bieten z. B. die großen Kathedralen von Amiens, von Reims, von Rouen in ihren späteren Werken, bietet besonders Saint-Urbain in Troyes Gelegenheit genug, das hier und da barock wirkende Gebaren der gotischen Monumentalplastik des 14. Jahrhunderts weiter zu verfolgen. Welcher Unterschied auch im Bereiche der Wasserspeier und Dachaufsätze zwischen der herben Wucht der phantastischen Tiergestalten auf dem Dache der Notre-Dame zu Paris und den wildbewegten, seitwärts ausgebogenen Leibern der Sirenen, Teufel und Kobolde, die die Wasserspeier von Saint-Urbain zu Troyes bilden!

Die nordfranzösische Grabbildnerei dieses Zeitraums beginnt mit jener großartigen Reihe von 16 altfranzösischen, liegend auf ihren Sarkophagen hingestreckten Königsgestalten, die Ludwig der Heilige 1264 als seine Vorfahren in der Gruft der Kirche von Saint-Denis aufstellen ließ. Bildnisähnlichkeit konnte hier natürlich gar nicht erstrebt sein; alle Gestalten zeigen den gleichen hochgotischen Idealtypus der Köpfe, alle den gleichen freien Fluß der Gewandung und der Haarbildung, den meisten sind jene sinnbildlichen Tiere als Fußstützen gegeben, die die Grabbildnisse dieses Zeitalters kennzeichnen. Bis zum Ende des 14. Jahrhunderts wurden die Gewandfalten dieser Liegefiguren, trotz der Kissen, auf denen ihre Köpfe ruhen, so dargestellt, als fielen sie, wie bei stehenden Gestalten, senkrecht herunter. Hervorragend durch schlichte Größe des Formenadels ist die Gestalt der Constance von Arles, der Gattin Roberts des Frommen, ausgezeichnet durch feine Beseelung und reiche Polychromie sind die Bildnisgestalten des Prinzen Philipp, eines Bruders, und des Prinzen Ludwig, eines Sohnes des heiligen Ludwig. Im letzten Drittel des 13. und im Verlaufe des 14. Jahrhunderts erhielt diese Denkmälerreihe noch einen reichen Zuwachs; und mit der Zunahme des Eigenlebens in der Durchbildung der Gestalten wächst auch die Zahl der Künstlernamen, die mit ihnen in Verbindung gebracht werden können.

Die namhaftesten Meisterbildner, die im 14. Jahrhundert in Paris ihre Kunst ausübten, stammten aus den Niederlanden, wenngleich aus den südlichen, schon Französisch redenden Niederlanden. Von den für Saint-Denis gearbeiteten oder doch jetzt in der dortigen Kirche aufgestellten Grabbildnissen rührt das erste von individuellem Leben erfüllte, aber noch schlicht und stilvoll gehaltene französische Königsbildnis, das Philipps III., das 1307 vollendet wurde, von Pierre de Chelles und Jean von Arras her. Dann schuf Jean Pépin von Huy das herrliche jugendliche Liegebild des 1317 im zarten Alter von siebzehn Jahren verstorbenen Robert d'Artois mit einem Löwen zu seinen Füßen, vielleicht aber auch die köstliche, aus weißem Marmor gehauene Gestalt der Margarete von Artois (gest. 1311) mit zwei kleinen Hunden zu ihren Füßen, das härtere Standbild ihres Gatten, des Grafen von Evreux (gest. 1319), und sogar noch das aufs feinste ausgeführte weiße Marmorbild des Grafen d'Etampes (gest. 1336). Von André Beauneveu aus dem Hennegau, einem der vielseitigsten und meistbeschäftigten Meister der Zeit, der zuerst 1361 in Valenciennes genannt wird, rühren die von Karl V. (dem Weisen, gest. 1380) bestellten Bildnisse seiner Vorfahren im Hause Valois, Philipps VI. (gest. 1350) und Johanns des Guten (gest. 1364), in Saint-Denis

her. Die Grabbilder Karls V. selbst und seiner Gemahlin, die der König 16 Jahre vor seinem Tode bei Beauneveu bestellt hatte, sind verloren gegangen. Von Philipp VI. aber hat sich im Louvre ein zweites, großzügiges, aber immer noch mit senkrecht fallenden Gewandfalten ausgestattetes Liegebild erhalten, das ebenfalls auf Beauneveu zurückgeführt wird. Nichts mit diesem Meister zu tun hingegen haben die prächtigen, lebensprühenden, ganz von spätgotischem Formengefühl erfüllten Standbilder König Karls V. und der Königin Jeanne de Bourbon, die ursprünglich am Eingang der Cölestinerkirche in Paris standen, jetzt aber im Louvre aufgestellt sind. Es sind eben Portalbildwerke charaktervollster Art. Im Gegensatze zu den noch von feinem Stilgefühl durchhauchten Arbeiten des Jean Pépin von Huy zeigen die Werke des André Beauneveu den kräftigen Realismus, der sich im Laufe des 14. Jahrhunderts auf diesem Gebiete Bahn brach. Auch Johann von Lüttich gehörte zu den Lieblingsbildhauern Karls des Weisen; und auch seiner Hand werden einige Grabbildnisse von Saint-Denis zugeschrieben werden können, ohne daß diese sich mit Sicherheit bezeichnen ließen. Von Robert Loisel, der als Hauptschüler Pépins von Huy bezeichnet wird, endlich rührt das lebensvolle, schon vom Wirklichkeitssinne des kommenden Jahrhunderts erfüllte Liegebild des Besiegers der Engländer, Bertrands Duguesclin, in Saint-Denis her, das uns, da es zwischen 1389 und 1397 ausgeführt ist, zum Ende des 14. Jahrhunderts herabgeleitet. Derselbe eindringliche Übergangsstil aber prägt sich in feinster Art in dem Denkmal aus, das der Herzog von Berry sich seit 1392 durch Jean de Cambrai, Beauneveus geistvollen Schüler, in der Sainte-Chapelle von Bourges errichten ließ. Von den später von Mosselmann hinzugefügten Gestalten der Trauernden, die den Sarg umringten, sind einige Überbleibsel in das Museum von Bourges gerettet worden. Der schwarze Steinsarg mit dem herrlichen weißmarmornen Liegebild des Herzogs, zu dessen Füßen sein Bär kauert, aber ist in der Krypta der Kathedrale aufgestellt. Es ist ein von Bourges unzertrennliches Denkmal der lebensvollen nordfranzösisch-niederländischen Kunst dieser Zeit.

Abb. 266. Bronzegrabmal des Evrard de Fouilloy in der Kathedrale von Amiens. Nach A. Michel, „Histoire de l'Art".

In die Frühzeit der Gotik versetzen uns allen diesen Werken der Steinhauerei gegenüber die beiden edlen, ideal angehauchten Bronzegußgestalten der Kathedrale von Amiens zurück, die die Erzbischöfe Evrard de Fouilloy (gest. 1223; Abb. 266) und Geoffroy d'Eu (gest. 1237) darstellen. Gonse nannte jene die schönste ihrer Art in Europa. Auf dem Gebiete der Goldschmiedekunst, die sich nunmehr die ihr von Haus aus sinnesverwandten Einzelformen der gotischen Baukunst aneignete, aber reiht sich diesen Werken der reich ausgestattete Schrein des hl. Taurinus von 1255 in der ihm geweihten Kirche zu Evreux an: einer der wenigen, die in Frankreich erhalten sind. Ganz als gotisches Kirchlein in Silber gebildet, umschließt er Reliefs und Heiligengestalten mit zierlicher architektonischer Umrahmung.

Die in den Sammlungen erhaltenen Werke führen uns weiter ins Gebiet der Kleinbildnerei hinein. Außerordentlich reich entfaltete sich nach wie vor die Elfenbeinschnitzerei. Die in ihrer feingestimmten Bemalung erhaltene „Krönung Mariä" des Louvre zeigt den reinsten, zugleich individuellen und idealen Stil der Mitte des 13. Jahrhunderts, wogegen die stehende Elfenbeinmadonna vom Ende desselben Jahrhunderts ebendort sich bereits in der gotischen Biegung wiegt; außerordentlich reich erblühte in dieser Zeit auch die vergängliche Kunst der Holzschnitzerei, zu deren streng gotischen Frühwerken die edle Gewandstatue eines lockigen, bartlosen Jünglings im Louvre gehört, während die anmutige, stehende Birnholzmadonna aus der Sammlung André in Paris, die erst im 14. Jahrhundert entstanden, den ausgeschwungenen Stil dieser Zeit mit etwas koketter Mütterlichkeit zur Schau trägt. Die vergoldete und emaillierte Silbermadonna des Louvre, die die Witwe Karls IV. 1339 nach Saint-Denis gestiftet hat, ist schon ganz von dem bewegten Eigenleben erfüllt, das seit dieser Zeit, so oder so, in steter Zunahme begriffen ist, bewahrt aber noch so viel edle Würde und natürliche Haltung, daß sie in ihrer Art als vollendetes kleines Kunstwerk erscheint.

C. Die nordfranzösische Malerei von 1250 bis 1400.

Während die hochgotische Baukunst und Bildnerei ihre Technik vollkommen beherrschten, fehlten der spätmittelalterlichen Malerei als farbiger Flächendarstellung mit der Perspektive und der ausgebildeten Helldunkel-Modellierung vorläufig noch immer die Grundlagen einer freien Entfaltung aller in ihr schlummernden Kräfte. Wenn neuerdings betont wird, daß das „abgekürzte Verfahren" dieser Malerei, deren Darstellungen nur als „Sinnbilder", nicht als „Spiegelbilder" der Wirklichkeit erscheinen, nicht sowohl auf mangelndem Können als auf anderem Wollen beruhe, so ist das doch nur in dem Sinne zuzugeben, daß die mittelalterlichen Maler bewußt oder unbewußt aus der Not eine Tugend machten, insoweit ihre flächenhafte Behandlung, wie in der Wandmalerei, natürlichen Stilgesetzen entsprach. Erst gegen Ende dieses Zeitraumes regte sich allmählich, wenn nicht das Verständnis, so doch das Gefühl für eine körperlichere und räumlichere Wiedergabe der Natur auf der Fläche. Wenigstens innerhalb der einzelnen dargestellten Gebäude fingen die schrägen Seitenlinien jetzt an, sich einen Augenpunkt zu suchen; und wie die schwarzen Umrisse nach und nach unter der deckenden Pinselmalerei verschwanden, hörten die Menschen allmählich auf, Schemen, wenn auch schöne Schemen, zu sein, um sich körperlicher zu runden und mit bildnisartigerem Leben zu schmücken, fing aber auch die Landschaft an, sich unter dem alten Goldgrund- oder Teppichmusterhimmel in der Gestaltung ihrer Bäume und Berge, ihrer Täler und Flüsse der Natur zu nähern. Der raumabschließenden setzte sich allmählich eine raumerweiternde Malerei an die Seite.

Welche Rolle Frankreich in der Entwickelungsgeschichte der europäischen Malerei von 1250 bis 1400 gespielt hat, ist nicht leicht zu übersehen, weil sich hier noch weniger Gemälde dieses Zeitraums erhalten haben als in anderen Ländern. Doch weist alles darauf hin, daß die Bewegung auf dem Gebiete der Malerei sich in Frankreich nicht so selbständig vollzog wie auf dem Gebiete der Bildhauerei. Der Einfluß der italienischen Malerei machte sich namentlich im Süden Frankreichs über Avignon geltend; eine niederländische Strömung aber verschmolz sich in Paris — auch hier nicht ohne italienische Beimischung — mit einer starken einheimischen, besonders in der Buchmalerei ausgezeichneten Parallelströmung, um gegen Ende des Zeitraumes ganz Frankreich und Burgund mit fortzureißen. Daß diese niederländische

Strömung durch eine nationalfranzösische Ader verstärkt wurde, hat die Forschung der letzten Jahrzehnte, besonders seit den kunstgeschichtlichen Ausstellungen zu Brügge (1902) und zu Paris (1904), die eine Flut von Streitschriften hervorriefen, immer klarer erkannt; aber daß die französische Malerei als solche an der Spitze der Bewegung gestanden, die den mittelalterlichen in den neuzeitlichen Stil hinüberleitete, können wir nach wie vor nicht zugeben.

Der Wandmalerei entzog die hochgotische Baukunst, je folgerichtiger sie auftrat, freilich um so unerbittlicher den Boden unter den Füßen. In der gotischen Musterkirche blieben nur die Gewölberippen, Teile der Westwand und die Chorschranken für die Schöpfungen des Pinsels frei; und auch diese Stellen wurden keineswegs immer mit figürlichen, oft aber, wie die Rippen und Bogen, mit dekorativen Malereien jeder Art geschmückt. Es ist bezeichnend, daß auch Gélis-Didots großes Werk über die französischen Wandmalereien des Mittelalters gerade für Nordfrankreich fast nur ornamentale Malereien dieser Zeit veröffentlicht hat; und es ist lehrreich, daß diese „gotische" Malerei im Gegensatz zur Bildnerei, die die einheimische Pflanzenwelt bevorzugte, in ihren Zierfüllungen, Rändern und Streifen den ganzen alten Formenschatz an Mäandern, Wellen, mannigfach gebrochenen Bändern, Akanthusranken, Palmettenfriesen usw., weiterschleppt und abwandelt. Als nordfranzösische Wandgemälde der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, die meist unter dem Einfluß der Glasmalerei stehen, seien nur die ländlich sittenbildlich aufgefaßten Bilder der Monatsarbeiten in einem Bogen der Kirche zu Pritz bei Laval genannt. Anderes findet man in Guiffrey und Marcels Veröffentlichung.

Gerade in den gotischen Kirchen Nordfrankreichs läßt sich dafür aber auch an erhaltenen Werken der folgerichtige Übergang der Aufgaben der Wandmalerei in die der Glasmalerei der Riesenfenster deutlich verfolgen. Zuletzt hat Mâle sie vorzüglich im Zusammenhang besprochen. Gegen Ende des 13. Jahrhunderts strahlten die Kathedralen von Amiens, Auxerre, Bourges, Chartres, Laon, Le Mans, Paris, Reims, Rouen, Sens und Soissons in den Farbengluten einer vollzähligen Reihe gemalter Glasfenster, deren Darstellungen inhaltlich aufs innigste mit denen der gleichzeitigen gotischen Kathedralenbildnerei zusammenhängen. Das ganze Alte Testament als Vorbild des Neuen kommt, in lichtem Farbenmosaik dargestellt, namentlich in den Glasfenstern der Sainte-Chapelle in Paris zur Geltung. Der Christusgedanke steht machtvoll im Mittelpunkt der neutestamentlichen und sinnbildlichen Darstellungen der großen farbensprühenden Glasbilderfolge von Bourges. Das Leben der heiligen Jungfrau wird in Fenstern von Le Mans hervorgehoben. Weltliche Darstellungen sind selten. Weise Männer des Altertums, wie Aristoteles, Pythagoras und Cicero, erscheinen nur in Fenstern zu Chartres. Französische Könige, für die man auch in der Kathedralenbildnerei manchmal die Könige Judäas angesehen, sind mit Sicherheit nur im Hauptschiff von Reims zu erkennen. Von weltgeschichtlichen Begebenheiten werden nur kirchengeschichtlich bedeutsame Vorgänge, wie Ereignisse aus den Kreuzzügen, aus der Geschichte Karls des Großen und aus dem Leben Ludwigs des Heiligen, und auch diese nur in Einzelfällen zugelassen. Zu großen Bilderfolgen, wie in der Wandmalerei der romanischen Zeit, schlossen die Darstellungen der einzelnen Fenster sich zusammen; und während des 13. Jahrhunderts blieb ihre Zeichnung auch noch streng und lebensvoll, hielt ihre Technik am alten Verbleiungs- und Schwarzlotstil (S. 231) fest. Der romanische Stil erhält sich in der Glasmalerei länger als in der Bildnerei. Selbst die Einfassung der kleinfigurigen Einzelbilder durch übereinandergestellte Rundrahmen macht nur allmählich der Einordnung großer Einzelgestalten, Gruppen und Darstellungen in reiche gotische Scheinarchitekturen Platz. Die ganze Kunstgeschichte hat nichts hervorgebracht, was sich an

dekorativer Pracht diesen Folgen bemalter Glasfenster an die Seite setzen könnte. Erhalten aber hat sich verhältnismäßig wenig von ihnen: am vollständigsten die Fensterfolge zu Chartres, die älteste der hochgotischen Zeit. Wie lieblich z. B. die „Rose de la France" mit der Himmelskönigin in der Mitte über dem Nordportal! Wie mächtig die „Rose royale" mit dem „Jüngsten Gericht" über dem Westportal! In Reims haben sich, außer der Rose des nördlichen Querschiffes, nur die Hochfenster des Chores und des Langhauses erhalten: wie ergreifend die Kreuzigung Christi im Chor, wie stilvoll die Reihe der französischen Könige in den oberen Langhausfenstern! In Notre-Dame zu Paris zeugen nur noch die drei gewaltigen Hauptrosen von der Pracht und Glut der einstigen Verglasung. In Auxerre und Le Mans strahlen wenigstens alle Chorfenster noch in einheitlichem Glanze. Am einheitlichsten aber wirken die bilderreichen Verglasungen der Kathedrale von Bourges und der Sainte-Chapelle zu Paris, in der sich auch in dieser Beziehung der hochgotische Gedanke in seltener Reinheit ausspricht.

Im 14. Jahrhundert melden sich auch in der Glasmalerei wesentliche Stilveränderungen. Nicht nur schwelgen ihre Hauptgestalten jetzt in der „gotischen Biegung" innerhalb des festen Stabwerkgerüstes, sondern auch die Farbensprache und die Technik unterliegen allmählichen Veränderungen. Zur Herstellung der goldenen Heiligenscheine, Gewandteile, architektonischen Umrahmungen und Zieraten tritt hier und da bereits das „Silbergelb", das von der Rückseite aufgetragen wurde, neben das alte „Schwarzlot"; andere eigentliche Glasmalerfarben aber kamen nur ganz allmählich in Gebrauch; nur ganz allmählich konnten daher auch die einzelnen Glasstücke wachsen, um der Malerei und Schraffierung überantwortet zu werden; und nur allmählich konnte dementsprechend das Verbleiungsnetz seine Maschen erweitern. Die Fenster mit den übereinandergestellten Rundbildern (Medaillonfenster) verschwinden vollends. Die gemalten goldgelben architektonischen Gehäuse werden immer reicher und prächtiger aufgebaut. Wesentlich verschieden von ihren Vorgängern im 13. Jahrhundert, aber doch noch maßvoll ruhig wirken die Architekturfenster von 1307, 1310 und 1317 in der Kathedrale von Chartres, in deren südlichem Querschiff das Fenster mit den Heiligengestalten von 1328 auch schon farbenblasser dreinblickt. Neuartig wirken bereits die Fenster von Saint-Urbain in Troyes. Die charakteristischsten Folgen dieser Spätzeit aber haben sich in der Normandie erhalten. Überreich wirken die gotischen Architekturen der Chorfenster von Saint-Ouen in Rouen. Im Übergang zum Stil des 15. Jahrhunderts stehen die Chorfenster der Kathedrale von Evreux, deren lichte, selbst das Blau und Rot verfärbende Silbertöne im vollsten Gegensatz zu den Farbengluten des 13. Jahrhunderts stehen. Schon in ihren Fenstern von 1376 und 1383 sind die Bildnisse eher Pinselmalereien als Glasgemälde zu nennen.

Ein etwas anderes Bild der Geschichte der französischen Malerei dieses Zeitraums geht mit den Malernamen aus den Archiven hervor. Vorweg muß Villard de Honnecourt genannt werden, ein Baumeister, der um die Mitte des 13. Jahrhunderts an der Kathedrale von Cambrai beschäftigt gewesen war, für uns aber hauptsächlich als Figurenzeichner in Betracht kommt. Sein von Lassus und Darcel herausgegebenes Reiseskizzenbuch, das in der Nationalbibliothek zu Paris liegt, enthält neben architektonischen Aufnahmen und Entwürfen Federzeichnungen nach Kunstwerken, Studien nach der Natur und geometrisch umschriebene menschliche Bewegungsmotive. Ringer, Soldaten (Abb. 267a), ein Löwe, ein Pferd von vorn (Abb. 267b) sind dargestellt; nur, bezeichnend genug für die Zeit, keine Landschaften. Die Formen und Bewegungen sind in ihren Hauptzügen scharf und richtig erfaßt, im einzelnen

aber noch unverstanden oder verschnörkelt. Jedenfalls vergegenwärtigen diese Zeichnungen uns das frische künstlerische Ringen einer regen, nach Selbständigkeit strebenden Zeit.

Im 14. Jahrhundert mehren sich die Meisternamen; und die Träger einiger von ihnen, die uns aus den „Archives de l'art français" entgegentreten, müssen hervorragende und einflußreiche Künstler gewesen sein. In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts führte Evrard von Orléans eine Reihe von Malereien und anderen künstlerischen Arbeiten für königliche Schlösser aus; und neben ihm war der Niederländer Peter von Brüssel besonders für die Gräfin Mahaut von Artois tätig, für die er sich z. B. nach den Urkunden 1320 verpflichtete, in einer Galerie ihres Schlosses zu Conflans Ritterbildnisse und eine Seeschlacht in Öl zu malen. Die Ölmalerei war also, wenn auch anders gehandhabt als heute, schon damals bekannt. Um die Mitte des 14. Jahrhunderts wird Girard von Orléans als Meister umfangreicher Tafelbilder genannt. Für Johann den Guten (1350—64) sehen wir ihn neben Jean Coste tätig, dessen Wandgemälde aus dem Leben Julius Cäsars, aus der Heiligenlegende und dem Jagdleben im Schlosse zu Vaudreuil in Ölfarben auf Goldgrund gemalt waren. Im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts taucht als Künstler des weisen und kunstliebenden Karl V. ein dritter Meister von Orléans auf, Jean d'Orléans, dessen Tätigkeit bis ins 15. Jahrhundert hinein verfolgt werden kann; und neben ihm war der schon als Bildhauer genannte große Südniederländer André Beauneveu (S. 351), dem Hénault ein Buch gewidmet, auch in Frankreich als Maler tätig. Besonders als Handschriftenmaler ist Beauneveu bekannt; und als Buchmaler werden auch noch eine Reihe anderer niederländischer Meister dieser Zeit genannt, von denen Jan van Brugge (Jean oder Hennequin de Bruges), der von B. Prost in Jean de Bandol wiedererkannt worden, als Hofmaler Karls V. („pictor regis") hervorgehoben werden muß.

Abb. 267. Federzeichnungen aus dem Album des Villard de Honnecourt in der Nationalbibliothek zu Paris. Nach J. B. Lassus und A. Darcel, „L'Album de Villard de Honnecourt". (Zu S. 355.)

Von erhaltenen Werken der französischen Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts läßt sich nur wenig berichten. Wichtig ist immerhin das Bildnis Johanns des Guten (Abb. 268) in der Nationalbibliothek zu Paris. Über die Holztafel ist Leinwand gespannt, die mit einem Kreidegrund gedeckt ist. Das Brustbild hebt sich in schlichter Profilstellung vom Goldgrund ab; aber die scharfe Erfassung der Bildniszüge des rotblonden Lockenkopfes deutet auf das kommende Jahrhundert hin. Daß Girard d'Orléans dieses Bild gemalt habe, wie behauptet worden, läßt sich allerdings nicht begründen. Aus der Zeit Karls V. ist zunächst der in Paris gearbeitete Altarbehang im Louvre zu nennen, der aus der Kathedrale von Narbonne stammt: ein weißes Seidentuch mit leicht getuschten Federzeichnungen, die unter spätgotischen Bogen die Leidensgeschichte des Heilandes veranschaulichen. Karl V. und seine Gemahlin

Jeanne de Bourbon erscheinen knieend als Stifter zu beiden Seiten der Kreuzigung, die die Mitte des kostbaren Tuches einnimmt. Der flüssig-freie Stil zeigt mehr Anmut als Kraft; aber es ist echt französische Anmut, die sich in ihm ausspricht. Jean d'Orléans' Stil mögen wir uns ähnlich denken; aber es liegt, wie schon Mantz hervorhob, kein Grund vor, gerade ihn als den Meister dieses Werkes hinzustellen, dem sich in ähnlicher Technik die Heiligenzeichnungen auf der weißseidenen Bischofsmütze im Musée Cluny zu Paris anschließen. Von den Tafelgemälden, die auf der Pariser Ausstellung 1904 nach Maßgabe dieser Zeichnungen der Pariser Schule vom Ende des 14. Jahrhunderts zugeschrieben wurden, sei das anmutige Flügelbildchen aus der Sammlung Weber in Hamburg genannt, dessen Mittelbild die Dreieinigkeit noch völlig raumlos auf Goldgrund, aber schon in frischer Farbenmodellierung darstellt. Jedenfalls ist dieses Bild, das 1912 in den Besitz der Berliner Museen übergegangen, innerhalb der Grenzen des heutigen Frankreichs entstanden.

Abb. 268. Johann der Gute. Tafelgemälde in der Nationalbibliothek zu Paris. Nach L. Gonse, „Les chefs-d'œuvre des musées de France. La peinture".

Die französische Buchmalerei dieses Zeitraums, für deren lehrreiche Entwickelungsgeschichte namentlich die neueren Schriften von Haseloff (in Michels Handbuch), von Martin, von Graf Vitzthum und von Storck in Betracht kommen, führt uns zunächst zur Mitte des 13. Jahrhunderts zurück. Der mönchischen Klosterkunst tritt auch auf diesem Gebiete jetzt die bürgerliche Gildenkunst zur Seite. Die religiöse Buchmalerei entwickelte sich namentlich in Paris unter dem Einfluß der Glasmalerei. Die mächtigen Bilderbibeln („Bibles moralisées") der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, wie die, von deren vollständigster, wenn auch nicht bester Abschrift sich einzelne Stücke in Oxford (Bodley, Nr. 2706), in Paris (Nationalbibliothek lat. 2294) und in London (British Museum, Harl. 1526—27) erhalten haben, erzählen ihre Geschichten immer noch, wie die romanischen Glasfenster, in übereinandergesetzten Rundrahmen. Zu den besten dieser Bilderbibelblätter gehören die des Alten Testamentes und der Offenbarung Johannis in der Wiener Hofbibliothek (Nr. 1179), deren Anordnung an die der Geschichten der Heiligen Protasius und Gervasius in den Glasfenstern der Kathedrale von Le Mans (S. 247) anknüpft. Das Eingangsbild einer anderen Bilderbibel derselben Bibliothek (Nr. 2554), das den Heiland als Weltschöpfer darstellt, aber erinnert schon an den Glasfensterstil der Kathedralen von Reims und von Troyes. Neben der noch mehr oder weniger zeichnerischen Art dieser Übergangswerke taucht dann aber in Paris, vielleicht durch englische Vorbilder angeregt, plötzlich die reife gotische Richtung des Psalters Ludwigs des Heiligen in der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 10525) auf. Die köstliche, zwischen 1253 und 1270 entstandene Handschrift stellt in 78 Goldgrundbildern mit gotischer Raumeinteilung biblische Geschichten dar. In den schlichten Rändern klingt immer noch die alte, seit der mykenischen Zeit in Europa heimische Pflanzenrankenwelle nach. Obgleich die Bildflächen gewissermaßen in zweiteilige gotische Kirchenfensterwände verwandelt sind, tritt durch das Rahmenwerk der Buchstil deutlich hervor. Die zarten Umrisse und die leichten Bewegungen zeigen die ganze Frische und Ursprünglichkeit der Erfindung, den ganzen Ernst und die ganze Anmut

der Auffassung, die der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Frankreich eigen waren. In der kräftigen Färbung aber „mischen sich ein volles glänzendes Blau und ein weiches Erdbeerrot zu prachtvollen Harmonien, die alle die vielen leise klingenden Stimmen der Zeichnung übertönen" (Vitzthum). Das Melchisedek-Bild unserer Abbildung 269 gibt wenigstens eine Ahnung von dem Zeichenstile dieses feinen Buches. Nahe verwandt ist das Evangelienbuch aus der Sainte-Chapelle in der Pariser Nationalbibliothek (lat. 17326). Die Wiederholung dieses Buches im Britisch Museum (add. 17341) zeigt z. B. in der natürlicheren Durchbildung der Köpfe und Hände das Fortschreiten einer Entwickelung, die mit dem Totenbuch von Saint-Germain in der Pariser Bibliothek (lat. 12834) beginnt. Die Spitze dieser Pariser Bewegung aber bezeichnet ein Meister Honoré, dessen Hauptwerk das „Breviarium Parisiense" von 1296 in der Nationalbibliothek zu Paris (lat. 1023) ist. Sein Stil, den die Darstellung Davids und Goliaths (Abb. 270) vergegenwärtigen möge, knüpft an den jenes Londoner Evangelienbuches an; aber das Blatt- und Rankenwerk der Ränder wird immer natürlicher, die Köpfe erhalten erhöhtes Eigenleben, die Gewänder breiteren Fluß. Eng an den Stil Honorés schließt sich ein bekanntes Breviarium der Nürnberger Stadtbibliothek an. Schwächere Werke dieser Art mögen von seinem Schüler Richard de Verdun herrühren.

Abb. 269. Abraham und Melchisedek aus dem Psalter Ludwigs des Heiligen in der Nationalbibliothek zu Paris. Nach Haseloff in A. Michels „Histoire de l'Art".

Um 1300 erlahmte die selbständige Schaffenskraft dieser Pariser Schule. Um so siegreicher drang die belgisch-englische Richtung der Zeit, die sich bis dahin auf Nordfrankreich beschränkt hatte, bis in die Pariser Werkstätten vor. Am deutlichsten tritt diese Richtung in dem Leben des hl. Dionysius von 1317 in der Pariser Nationalbibliothek (franç. 2091—2092) zutage. Schon die Stadt- und Landansichten und die Bilder des täglichen Daseins unter goldenem Grunde verraten hier eine neue Anschauung. An dieses Buch knüpft dann aber auch das älteste erhaltene Werk des gefeierten französischen Handschriftenmalers Jean Pucelle und seiner Mitarbeiter Anciau de Cens und Jacques Maci, die Bibel der Nationalbibliothek (lat. 11935), an, die 1327 für Robert de Billyng geschrieben wurde. Der Pariser Art Honorés gegenüber verrät dieses Buch, obgleich seine Gestalten noch immer die gotische Ausbiegung zeigen, schon einige Neuerungen des „belgisch-englischen" Stils. Jean Pucelles späteres Hauptwerk aber, das „Bréviaire de Belleville" der Nationalbibliothek (lat. 10483—84) aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, vertritt nicht nur in seinen Figuren, sondern auch in seinem reichen umrahmenden Rankenwerk die Blütezeit dieser Richtung. Die Ranken sind mit zierlichen Witzbildern (drôleries), aber auch überraschend natürlichen Blumen, Insekten und Vögeln belebt, wie sie der einheimischen Pariser Kunst fern lagen.

Im allgemeinen behaupteten bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts die goldenen oder farbig gemusterten, mit nur wenigen Hintergrundsandeutungen ausgestatteten Gründe das Feld. Wie das neue, immer stärker mit Einzelheiten ausgestattete Leben von den Rändern ausgeht, hat Carstanjen anschaulich beschrieben. Das Laub der Randranken wird allmählich natürlicher. Das Dornblatt- und Stechapfelmuster prägt sich immer deutlicher aus. In der 1323 vollendeten Généalogie de la Sainte-Vierge des Berliner Kupferstichkabinetts wird bereits Eichenlaub von Buchenlaub unterschieden. Erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts aber beginnen die Gebäude, die Bäume, die Flüsse und die Berge, wie Kämmerer und Soldern es geschildert haben, einheitlich zusammengeschlossen, den Goldgrund oder den Schachbrettgrund von unten an zu verdrängen; die kolorierte Federzeichnung wird zur Pinselmalerei; und der oft harte Dreiklang Gold-Rot-Blau, der die hochgotischen Buchbilder beherrschte, macht mannigfaltigeren und zarter gebrochenen Farbentönen Platz.

Abb. 270. David und Goliath aus dem Breviarium Parisiense des Meisters Honoré. Nach Graf Vitzthum, „Die Pariser Miniaturmalerei".

Greifbareren Ausdruck gewinnt die naturalistisch-malerische Bewegung unter Karl V., dem Weisen (1364—80). Der König selbst wetteiferte mit seinen Brüdern, Philipp von Burgund, Louis von Anjou und dem Herzog Jean de Berry, der der mächtigste Kunstmäzen seiner Zeit war, in der Bestellung wertvoller Bücher bei ihren französischen und niederländischen Lieblingsmalern. Von den für Karl V. geschriebenen Büchern ist viel genannt „La cité de Dieu" des hl. Augustinus der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 22912). Ihre Hauptminiatur zeigt den König, wie er sitzend aus den Händen des Raoul de Presles das von diesem geschriebene Buch in Empfang nimmt. Der Zug zur Wirklichkeit tritt hier besonders in der bildnisartigen Auffassung der Hauptpersonen hervor. In dem „Rational des divines offices" (franc. Nr. 437) von 1374 sieht man den König mit seiner Gemahlin, die dem zu ihren Füßen sitzenden Schreiber diktieren. Der Grund ist noch farbig gemustert. Aber die Umrisse sind, wie schon Waagen bemerkte, nicht mehr gezeichnet, sondern mit dem Pinsel in Deckfarben ausgeführt; und Versuche, mit der Farbe zu modellieren, sind erkennbar. Das bedeutendste Werk aber, das Jan van Brugge (S. 356), der flämische „Pictor regis", für den König malte, ist die französische Bibel von 1371, die jetzt im Museum Meermanno-Westreenianum im Haag aufbewahrt wird. Alle Fortschritte der Folgezeit treten hier wenigstens in Vorstufen auf. Das Bild, auf dem der Stifter dem König sein Buch überreicht, steht an malerischer Haltung hoch über dem ähnlichen Bilde in der genannten Pariser Handschrift. Für Louis II. von Anjou soll 1390 ein schon früher begonnenes Gebetbuch der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 18014)

vollendet worden sein, das nach der neueren Forschung dem Herzog von Berry gehört hat. Jedenfalls ist es eins der reichsten und prächtigsten Werke dieser Art. Einige der Deckfarbenbilder dieses Buches, deren letztes die Abreise des Herzogs nach Palästina darstellt, schrieb Gonse dem Beauneveu zu; andere rühren von Jacquemart de Hesdin her, einem anderen französischen Niederländer der Übergangszeit.

Sicher erkennt man die Hand Beauneveus (S. 356) in einem der zahlreichen von Delisle zusammengestellten Prachtbücher, die der Herzog von Berry schreiben und mit Bildern schmücken ließ, dem Psalter der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 13091), dessen erste 24 Blätter mit den thronenden Aposteln und Propheten von der Hand des Meisters von Valenciennes gemalt sind. Vor bunt gemustertem Grunde auf gotischen Marmorsesseln thronend, lassen diese Gestalten erkennen, daß sie von der Hand eines Bildhauers herstammen, stehen aber, nicht unberührt von italienischer Einwirkung, innerhalb der halbfreien Modellierung und Ausdrucksweise vom Ende des 14. Jahrhunderts entschieden auf fortschrittlichem Boden. Auch das zuletzt in Bachas Werk veröffentlichte Titelblatt eines anderen für den Herzog von Berry geschriebenen Gebetbuches, das jetzt der Brüsseler Nationalbibliothek (Nr. 11060) gehört, schrieben Delisle und Dehaisnes Beauneveu zu; doch ist man heute mit dem Grafen Durrieu überzeugt, daß dieses Titelblatt mit der säugenden Madonna und mit dem knieenden Herzog selbst, dem der Täufer Johannes und der Apostel Andreas gesellt sind, von Jacquemart de Hesdin herrührt, während die biblischen Darstellungen dieses ungewöhnlich reich geschmückten Buches, das vor 1402 entstanden sein muß, wahrscheinlich von Jakob Coene von Brügge gemalt sind, jedenfalls zu der sogenannten „Coene-Gruppe" gehören. Das Raumgefühl der Hintergründe ist noch gering, das Verhältnis der menschlichen Gestalten zu den Gebäuden und der Landschaft noch unentwickelt; die Landschaften, die in ihren Einzelteilen natürlich gezeichnet sind, sind grau in grau gefärbt; und der blaue Himmel, der sich über ihnen zu dehnen scheint, ist noch nicht abgetönt, sondern wirkt nur als blauer Grund anstatt des Goldgrundes; im übrigen aber zeigen diese Bilder deutliche Fortschritte in der malerischen Modellierung mit dem Pinsel. Jakob Coene, der vielseitige Meister, der 1399 sogar als Vorsteher der Dombauwerkstatt nach Mailand berufen wurde, 1411 aber wieder in Paris arbeitete, steht eben im Übergange zur neueren Zeit. Nach Durrieu ist er der Meister der „Heures du maréchal de Boucicaut", einem Gebetbuch der Sammlung André zu Paris. Sicher hat Coene mit Jacquemart de Hesdin an dem größten und prächtigsten der Gebetbücher des Herzogs von Berry gearbeitet, das, als die „Grandes Heures du Duc de Berry" bezeichnet, zu den Zierden der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 919) gehört. Seine größten Bilder hat das erst 1409 vollendete Buch leider verloren. Von den erhaltenen seien die anmutige Darstellung der Geburt der Maria und das Blatt hervorgehoben, das den Herzog mit den Seinen an der Paradiesespforte zeigt. Dem Stil nach sind die Bilder dieses Werkes, so reizvoll sie sind, noch rückständiger als die des Brüsseler Gebetbuches. Aber in den Rändern entfaltet sich das ganze Leben der neuen Zeit. In dem zierlichen Rankenwerk macht das Dornblattmuster bereits kleinen bunten Blumen verschiedener Art Platz. Vögel und Schmetterlinge sitzen auf den Ranken oder flattern in ihnen umher; und spaßige Tiergestalten erscheinen dazwischen in vierpaßartigen Umrahmungen. Der Naturalismus der neuen Zeit regt sich überall; aber das Grundgefühl bleibt noch gotisch.

Wie vielseitig übrigens die französischen und für Frankreich arbeitenden niederländischen Künstler des 14. Jahrhunderts waren, zeigt sich darin, daß jener Jan van Brugge (S. 356, 359)

auch die Zeichnung zu den berühmtesten, wenigstens teilweise erhaltenen gewirkten Gemälden dieses Zeitraums, der großen Teppichfolge mit Darstellungen aus der Offenbarung Johannis in der Kathedrale von Angers, geliefert hatte. Der Meister, der den alten Hauptteil dieser herrlichen Schöpfung der Gewebemalerei in Paris ausführte, war Nicolas Bataille (tätig 1363 bis um 1402), neben Jacques Dourdin (gest. 1407) der bedeutendste Pariser Teppichfabrikant jener Tage. In der Wandteppichwirkerei, deren Entwickelungsgeschichte besonders Guiffrey, Müntz und Pinchart festgelegt haben, nahm Paris neben Arras, das ihm von Anfang an ebenbürtig war, während des ganzen 14. Jahrhunderts eine führende Stellung ein. In jenen Wollteppichen von Angers, deren Darstellungen abwechselnd auf rotem und auf blauem Grunde stehen, hat sich wenigstens ein französisches Meisterwerk dieser Kunst vom Ende des Jahrhunderts erhalten. Man macht sich von dem Gesamtgebiet der malerischen Leistungen dieser Zeit eben kein richtiges Bild, wenn man nicht neben den Wand- und Glasgemälden, den Tafel- und Buchbildern der Gemäldeteppiche gedenkt, die Kirchenchöre und Palastwände mit reichem, inhaltlich vielseitigem, künstlerisch herbem, doch warmem malerischen Leben anfüllten. Aber auch die Schmelzmalerei brachte es im 14. Jahrhundert in Paris zu eigenartiger Blüte. Das unedle Metall der rheinischen und Limoger Grubenschmelzarbeiten (S. 232) machte wieder dem Gold und dem Silber Platz. Leicht legte der durchsichtige Farbenschmelz (émail translucide) sich über die halberhobene bildnerische Arbeit. Köstlich war die Wirkung der so geschmückten Goldschmiedewerke, von denen nur wenige, fast wie durch ein Wunder, dem Raube der Zeit entgangen sind. Die erhaltenen Meisterwerke dieser Art sind der Schrein des hl. Taurinus in der Kirche dieses Heiligen zu Evreux und das Reliquiarium vom Altar der Heiligengeistkirche im Louvre zu Paris. Man sieht auf allen Gebieten, daß die gotische Kunst des 14. gegenüber der des 13. Jahrhunderts in Nordfrankreich technisch vervollkommnet, stofflich bereichert und inhaltlich vervielfältigt dasteht. Aber die stilvolle Größe der Gesamthaltung ist ihr abhanden gekommen; und der neue Stil des 15. Jahrhunderts ist erst im Anzuge.

2. Die südfranzösische Kunst des späten Mittelalters.

A. Die südfranzösische Baukunst von 1250 bis 1400.

Während der Blütezeit der nordfranzösischen Gotik im 13. Jahrhundert stand der schöne Süden Frankreichs, religiösen Wirren und kriegerischen Verwickelungen preisgegeben, außerhalb der künstlerischen Entwickelung, die vom Herzen Franciens aus die ganze Welt in ihre Kreise zog. In seiner Kirchenbaukunst klang der romanische Stil, einst der Stolz Südfrankreichs, in flauen Akkorden aus, vermischte sich hier und da mit unverstandenen gotischen Einzelheiten, brachte es aber nicht einmal zu einem einheitlichen Übergangsstil. Die leicht aufzählbaren wirklich gotischen Bauten, die während des 13. Jahrhunderts südlich von der Loire entstanden, wie die Kathedralen von Clermont-Ferrand (1268 begonnen), von Limoges (1273 begonnen) und von Rodez (1277 begonnen) und wie die gewaltigen Chöre der Kathedralen von Toulouse und Narbonne, rühren wahrscheinlich von nordfranzösischen Baumeistern her und entstammen meistens auch erst der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Zu den Ausnahmen gehören der schon 1213 gegründete Chor der großräumigen Kathedrale von Bayonne, an der bis ins 16. Jahrhundert weiter gebaut wurde. Von außen pflegen diese gotischen Kathedralen Südfrankreichs kahler und nüchterner ausgestattet zu sein als ihre nordfranzösischen Vorgängerinnen. Dem ausgebildeten Strebe- und Fialenwerk der nordischen Gotik hat der Süden niemals rechten Geschmack abgewonnen.

Was das 13. Jahrhundert in Südfrankreich auf dem Gebiete der Baukunst versäumt hatte, holte das vierzehnte mit seinem wie verkörperte Logik wirkenden Stil dann freilich mit raschen Schritten nach. Der Chor (1260—1310) und das Querhaus der Kathedrale von Bordeaux schließen sich dem schlichten älteren Langhaus in reinstem gotischen Stile an. Streng und anmutig zugleich erscheinen die späteren Teile der Kathedrale von Bayonne. Eigenartig aber wirkt der querschiffartige Ostbau von Saint-Nazaire in Carcassonne mit seinem aus dem Vierzehneck gebildeten Chorvorsprung zwischen breiten, von Riesenfenstern durchbrochenen Mauerflächen, die von außen und innen aufs reichste mit Stab- und Maßwerk geschmückt sind. Alle Folgerungen, die der gotische Stil zuläßt, sind hier wie mit anmutigem Lächeln gezogen. Einen besonderen, mehrfach wiederholten südfranzösisch-gotischen Typus aber vertritt die zwischen 1282 und 1390 entstandene einschiffige, doch mit Emporen über ringsum durchgeführten Seitenkapellen versehene Kathedrale von Albi, deren Aufbau von außen mit seinen massigen Mauern, seinen kleinen Fenstern, seinem rundlichen Westturmbau festungsartig wirkt, während ihr Inneres, ein von zwölf Kreuzgewölben mit starken Quergurten bedeckter Saal, eine reiche, aber nüchterne gotische Formensprache redet. Der befestigte Saalbau als gotischer Kirchentypus! Als schlichterer einschiffiger Saalbau Südfrankreichs sei die Franziskanerkirche zu Toulouse (Abb. 271) genannt. Die Dominikanerkirchen zu Toulouse und zu Agen aber vertreten, nach Toulouser Art aus feingefügten Backsteinen errichtet, eine zweischiffige Anlage, deren beide gleich hohen Spitzbogenhallen durch schlanke Rundsäulen getrennt werden.

Abb. 271. Grundriß der Franziskanerkirche zu Toulouse. Nach L. Enlart in A. Michels „Histoire de l'Art".

Glänzend und reich ist die weltliche Gotik südlich der Loire vertreten. Gotische Wohnhäuser stehen z. B. noch in Saint-Gilles, in Albi, in Saint-Antonin und in Figeac. Saint-Antonin besitzt auch das älteste erhaltene Rathaus Frankreichs, ein noch im 13. Jahrhundert errichtetes, von stattlichen Türmen überragtes, in guten Verhältnissen gedachtes Gebäude. Unter den Schlössern des 14. Jahrhunderts ist vor allen Dingen der mächtige Palast der Päpste zu Avignon (1356—64) zu nennen, der in trutzigem Aufbau die Stadt und ihre Umgebung beherrscht. Von den Bischofspalästen des Südens sind die zu Albi und zu Narbonne Prachtbauten des 14. Jahrhunderts. Unter den Schlössern der weltlichen Großen spielen gerade im Süden die Paläste Jean de Berrys, des Bruders Karls V., eine Hauptrolle. Sein Palast zu Poitiers, der jetzt in den Justizpalast verbaut ist, wurde 1384 bis 1387 von Guy de Dammartin (S. 346) errichtet. Berühmt ist der große Saal dieses Palastes mit seiner ganz in reiche Fenster aufgelösten Südwand, seinen von Maßwerk durchbrochenen Balustraden und Wendeltreppen. Berühmt waren aber auch Jean de Berrys Paläste zu Bourges und zu Méhun-sur-Yèvre, von denen nur stumpfe Reste erhalten sind. Von den festen Schlössern Südfrankreichs endlich ist das von Carcassonne selbst noch romanisch; aber mit den übrigen Festungswerken der stolz thronenden, mächtig ummauerten und getürmten Oberstadt ist es erst im 13. und 14. Jahrhundert zu einem Ganzen zusammengewachsen, in dem auch die künstlerische Seite der Befestigungskunst mit mächtigster Wirkung zur Geltung kommt.

B. Die südfranzösische Bildnerei um 1250 bis 1400.

Auch die darstellenden Künste Südfrankreichs empfingen während dieses Zeitraums ihr Sonnenlicht vom Norden. Die berühmten Bildwerke der Kathedrale von Bourges haben wir eben

deshalb schon im Anschluß an die Pariser Baubildnerei kennen gelernt (S. 350). Im eigentlichen Südfrankreich entfaltet die gotische Bildnerei ihre Schwingen erst im 14. Jahrhundert. Aber es ist hier auch dann noch in fast allen Fällen nordfranzösische Arbeit oder doch unmittelbarer Einfluß Nordfrankreichs anzunehmen. Nur wo bildnerische Folgen der romanischen Zeit fortgesetzt werden, wie im Kreuzgang von Saint-Trophime zu Arles, bemühen die Bildhauer der gotischen Zeit sich, an die Überlieferungen ihrer Vorgänger anzuknüpfen. Die Portale der Kathedrale zu Lyon zeigen in den kleinen, der Fabelwelt und der Mythologie, der Bibel und der Legende entlehnten, vielfach sittenbildlichen Medaillonreliefs ihrer Sockel einen auffallenden Zusammenhang mit den ähnlichen Sockelbildern am Portal des südlichen Querschiffs der Kathedrale von Rouen. Die reiche Bildnerei der Nord- und Südportale der Kathedrale von Bordeaux aber weist auf Paris zurück. Besonders klar in der Formensprache, zeichnet sie sich für ihre Zeit durch Schlichtheit und Wahrheit aus. Wie gelassen und in sich gefestigt stehen die Standbilder Clemens' V., des ersten Avignoner Papstes, und seiner sechs Bischöfe im Türgewände des nördlichen Querschiffs da! Im Bogenfelde darüber, dessen untere Streifen das Abendmahl und die Himmelfahrt veranschaulichen, gehen wenigstens die neben dem in der Bogenspitze thronenden Himmelsherrscher hingegossenen Engel, die die Sonne und den Mond herbeitragen, in selbständiger Auffassung und glücklicher Raumfüllung sogar über die Überlieferung der nordischen Gotik hinaus. Wie sprechend natürlich und baulich-stilvoll zugleich wirken die edlen Pfeilerfiguren im Schiffe und die kraftvollen Tragsteinköpfe am Kranzgesimse des Chors von Saint-Nazaire zu Carcassonne (Abb. 272)! Die Apostelgestalten in den Museen von Toulouse mit ihren Lockenbärten und faltenreichen Gewändern würde man gar dem Anfang des 15. Jahrhunderts zuschreiben, wenn sie nicht nachweislich zwischen 1324 und 1348 für das Collège de Rieux in Toulouse gemeißelt worden wären.

Abb. 272. Tragsteinkopf in Saint-Nazaire zu Carcassonne. Nach A. Michel a. a. O.

Auch an bedeutsamer Gräberbildnerei fehlt es im Süden Frankreichs in dieser Zeit nicht. Das Grabmal des Bischofs Radulphe (gest. 1266) in Saint-Nazaire zu Carcassonne stellt den Verstorbenen in flacher Spitzbogennische über seinem Sarkophage auf. In der Regel ruhen die Toten aber auch hier ausgestreckt auf ihren Steinsärgen. Von reichem Reliefbildwerk umgeben, liegt der Bischof Bernard Brun (gest. 1349), dessen Kopf aus Marmor gemeißelt ist, in der Kathedrale von Limoges in gotischer Nische. Auch die Grabmäler des Bischofs Hugues de Châtillon (gest. 1352) in der Kirche von Saint-Bertrand-de-Comminges (Haute-Garonne) und des Erzbischofs de la Jugie (gest. 1376) in der Kathedrale von Narbonne gehören zu den charaktervollsten südfranzösischen Schöpfungen des 14. Jahrhunderts.

C. Die südfranzösische Malerei um 1250 bis 1400.

Vielleicht gerade weil die große künstlerische Hauptbewegung dieses Zeitraums von Nordfrankreich ausging, pflegte der Süden die hergebrachte Wandmalerei länger als der Norden.

Die Fresken in der Apsis der Kirche zu Montmorillon (Vienne), die um 1250 entstanden sind, erscheinen wie eine Weiterbildung der Wand- und Deckenbilder von Saint-Savin (S. 230). Sie sind noch durchaus farbig ausgefüllte Umrißzeichnungen auf einfarbigem Grunde; aber ein neues Leben regt sich in den bewegten Gestalten. Mit leidenschaftlicher Inbrunst drückt die thronende Gottesmutter einen Kuß auf das Händchen des Christkindes, das sie im Arme hält. In der „Totenkapelle" der Kathedrale zu Puy ist eine Kreuzigung des Heilands dargestellt, zu dessen Füßen Johannes und Maria mit so schmerzverzerrten Zügen stehen, wie die vorhergehende Zeit sie nicht wiederzugeben gewagt haben würde. Die Kuppelgemälde der Kirche Saint-Etienne zu Cahors aber zeigen schon deutlicher die Fortschritte des 14. Jahrhunderts: um ein Mittelrund mit dem Schutzheiligen der Kirche stehen acht Propheten auf rotem Grunde, mittelalterlich gebunden in der Haltung auch sie, aber in den Köpfen von keimendem Bildnisleben. In der Kathedrale von Clermont-Ferrand ist eine farbenfrische Wandmalerei des 14. Jahrhunderts wieder aufgedeckt, die, nebeneinander unter drei Spitzbogen stehend, die gekrönte Jungfrau zwischen zwei Weihrauchfässer schwingenden Engeln zeigt. Das Gemälde wirkt bereits wie ein auf die Wand übertragenes dreiteiliges Altarwerk. Daß aber auch in Südfrankreich Rittersäle in Burgen und Schlössern mit weltlichen Wandgemälden geschmückt wurden, zeigen die Reste der Darstellung eines ritterlichen Zweikampfes im Schlosse Saint-Foret im Puy-de-Dôme. Bewegtes Augenblicksleben ringt auch hier bereits nach Ausdruck.

Auf einem Boden für sich steht die Kunst der Provence, steht namentlich die Kunst der schönen Rhonestadt Avignon, die von 1309—1377 die Hauptstadt der römischen Kirche war. Naturgemäß mischten sich hier italienische und französische Strömungen. Auf die Wandgemälde, die italienische Meister des 14. Jahrhunderts hier hinterlassen, kommen wir zurück. Einen italienisch-französischen Mischstil verraten die Apostelgestalten der Fresken in der Karthäuserkapelle zu Villeneuve-les-Avignon. Einzig in ihrer Art aber sind die wundervollen, zunächst landschaftlich wirkenden Fresken, die, erst vor kurzem wieder bloßgelegt, ein ganzes Gemach der Tour de la Garderobe im Papstpalast zu Avignon füllen. Es sind Jagd- und Fischfangsbilder vor einem sorgfältig ausgeführten Walddickicht unter blauem Himmel. Jedes einzelne Blatt, jede einzelne Frucht ist wiedergegeben; und doch schließt sich alles schon einheitlich zusammen. Der Gesamteindruck gleicht dem der altrömischen Gartenfresken zu Prima Porta (Bd. 1, S. 496). In den Menschen- und Tiergestalten, die, so bewegt sie sind, als Zutaten wirken, tritt hier und da ein neues Streben nach Naturnähe, im ganzen aber doch die sienesische Stilisierung hervor, die in Avignon, wo so viel Sienesen an der Arbeit waren, nicht wundernimmt. Und doch kann man streiten, ob diese wichtigen Wandgemälde von französischer oder von italienischer Hand gemalt worden. Auch daß sie wirklich, wie Betty Kurth, die sie veröffentlicht hat, annimmt, noch der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehören und im Sinne der wertvollen Untersuchungen Dvořaks (S. 365) den frühen französischen Ursprung des neuerwachenden Natursinns Europas beweisen, ist mindestens zweifelhaft. Der Verfasser dieses Buches hielt es 1912 vor den Originalen für nicht denkbar, daß sie vor dem Ende des Jahrhunderts entstanden sein könnten und empfand vorzugsweise italienische Anklänge in ihnen. Jedenfalls sind sie kunstgeschichtlich von hervorragender Bedeutung.

Die Glasgemälde der südfranzösischen Kathedralen sind in diesem Zeitraume denen der nordfranzösischen im ganzen nicht ebenbürtig, wenngleich großenteils doch von nordfranzösischen Meistern ausgeführt. Zu den schönsten gehören die der durchweg nordfranzösischen Kathedrale zu Bourges (S. 355), in der nächst der zu Chartres die vollständigste Reihe farbiger Fenster

aus dem 13. Jahrhundert erhalten ist; schwächer sind die Chorfenster der Kathedrale zu Clermont-Ferrand, die mit derben Apostel-, Propheten- und Patriarchengestalten geschmückt sind. Besonders farbenprächtig ist die berühmte Folge im Chor- und Querschiff von Saint-Nazaire in Carcassonne, deren älteste Fenster noch dem 14. Jahrhundert angehören.

In der Schmelzmalerei dagegen machte Südfrankreich jetzt, dank der Entwickelung dieses Kunstzweiges in Limoges, selbständige Fortschritte — oder Rückschritte. Im Grubenschmelz (S. 232) wurde seit dem Ende des 13. Jahrhunderts nicht mehr, wie bisher, das ganze Bild ausgeführt, sondern die eigentliche Zeichnung wurde dem Metall eingegraben oder plastisch erhöht; nur die Gründe wurden mit Schmelzfarben gefüllt. Im Übergang von der älteren zu der neueren Technik steht die Rundplatte mit der Vision des hl. Franziskus im Louvre. Der Stil des 14. Jahrhunderts tritt besonders an dem 1360 entstandenen Reliquienschrein der Abtei Saint-Martial zu Limoges hervor. Die Weiterbildung zu dem eigentlichen „Maleremail" von Limoges aber fand erst im 15. Jahrhundert statt.

Von der südfranzösischen Tafelmalerei dieses Zeitraums hat sich wenig erhalten. Einen gleichen Stil wie die Fresken zu Villeneuve-les-Avignon zeigten auf der Pariser Ausstellung 1904 südfranzösische Tafelbilder, wie die „Anbetung der Könige", aus dem Besitze der Frau Lippmann in Berlin. Besonders deutlich aber sieht man in der südfranzösischen Buchmalerei dieses Zeitraums italienische Zuflüsse als fernher anschlagende Dünungswellen der großen toskanischen Kunstbewegung hervortreten. Avignon war um die Mitte des 14. Jahrhunderts ein Hauptsitz der Buchmalerei. Klosterbrüder und Laien, Franzosen, Spanier und Italiener wetteiferten hier in der Ausübung dieser Kunst. Dvořaks bedeutsame Untersuchungen über die Bilderhandschriften von Avignon hat Labande aufgenommen und weitergeführt. Verraten manche der hier geschriebenen Werke der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, wie der südfranzösische Kommentar zur Genesis der Pariser Nationalbibliothek (franc. Nr. 365) und das Evangeliar Nr. 24 der Stadtbibliothek zu Avignon, noch nordfranzösische Art, so zeigen andere aus der Mitte des Jahrhunderts, wie das Meßbuch Nr. 135 der Stadtbibliothek zu Avignon und das Leben Christi Nr. 337—338, italienische und französische Elemente nebeneinander. In der toskanischen Ornamentik des Meßbuchs Nr. 138 derselben Bibliothek tritt uns italienische Formen- und Farbensprache unter französischem Einfluß entgegen. An die Stelle der tiefen französischen Tönung tritt der lichte Dreiklang Gold, Rosa, Himmelblau. Zwischen 1360 und 1370 herrschte in Avignon vollends der französische Buchstil, wie er sich in der Kreuzigung des Codex 133 der genannten Bibliothek ausspricht. Das Meßbuch Clemens' VII. von 1390 (ebenda Nr. 1360), eine Schöpfung der Werkstatt des Jean de Toulouse in Avignon, aber trägt wieder rein italienischen Charakter. Von Avignon aus erhellten einzelne Strahlen des südlichen Lichtes weite Strecken des nördlichen Europas.

3. Die burgundische und niederländische Kunst des späten Mittelalters.

A. Einleitung. — Die burgundische und südniederländische Baukunst von 1250 bis 1400.

Als Johann der Gute von Frankreich 1363 das Herzogtum Burgund seinem Sohn Philipp übergeben und dieser durch seine Vermählung mit der Erbtochter des Grafen von Flandern seine Herrschaft bis zur Nordsee ausgedehnt hatte, blühte zwischen Frankreich und Deutschland ein neues mächtiges Reich empor, das auf ein Jahrhundert hinaus durch die

Klugheit, die Prachtliebe und den Kunstsinn seiner Fürsten und seiner Städte eine Hauptrolle nicht nur in der Staatskunst, sondern auch in allen Künsten Europas spielte. Französisches und Niederdeutsches vermählten sich hier noch einmal in besonderem Sinne. Mit der französischen Sprache verbreitete sich die französische Baukunst im Norden des neuburgundischen Reiches. Der Norden aber schickte dem romanisierten burgundischen Stammlande seine Bildhauer und seine Maler. Im ersten Jahrhundert dieses Zeitraums hatte sich die staatliche Verbindung zwischen Burgund und den südlichen Niederlanden freilich noch nicht vollzogen. Aber die Flut des künstlerischen Lebens, die sich von Paris aus in der Richtung nach Südosten und nach Nordosten bewegte, hatte doch schon damals dort wie hier den Boden bereitet.

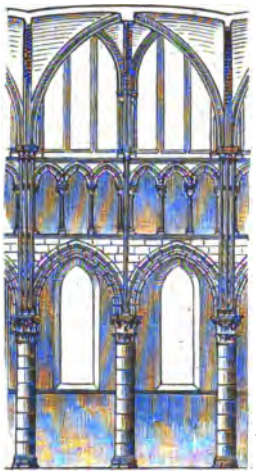


Abb. 273. Das System des Langhauses der Notre-Dame-Kirche in Dijon. Nach G. Dehio und v. Bezold, „Die christliche Baukunst des Abendlandes".

Welchen Anteil die burgundische Baukunst an der ersten Entwickelung des gotischen Stils gehabt, haben wir (S. 221—223) gesehen. Den burgundischen Übergangsstil vertritt noch glänzend die 1220 vom Abt Roland errichtete Vorkirche der Abtei Cluny, der sich der Chor der Kathedrale von Lyon und die alten Hauptteile der Kathedrale von Genf anschließen. Aber auch die Bauten, die um die Mitte des 13. Jahrhunderts in Burgund entstanden, erscheinen noch als Werke der Übergangskunst, soweit sie sich nicht, wie die Langhäuser der Kathedralen von Nevers, Lyon und Vienne, einfach von der Pariser Schule ins Schlepptau nehmen lassen. Die stattliche, durch ihre offene Vorhalle ausgezeichnete Kirche Notre-Dame zu Dijon, die 1240 vollendet war, huldigt im Grundriß noch dem quadratisch-gebundenen System ohne Umgang und Kapellenkranz; ihr Chor endet in halbem Zehneck; ihre spitzbogigen Fenster zeigen noch kein Maßwerk und füllen noch nicht die ganze Breite zwischen den Wandpfeilern aus (Abb. 273). Die Mittelschiffstützen sind noch Rundsäulen mit Übergangskapitellen alten Schlages. Hochgotisch aber ist ihr äußerst scharf berechnetes Wölbe- und Strebesystem. Kirchen desselben Typus sind die Kathedrale von Auxerre und Notre-Dame in Sémur; verwandten Typus zeigen Saint-Pierre in Genf und die Kathedrale von Lausanne (1275 geweiht), die jedoch schon reichgegliederte Bündelpfeiler besitzen. Der „doktrinären Spätgotik" des 14. Jahrhunderts aber gehört in der Hauptstadt Burgunds die Kathedrale Saint-Bénigne an, die ein in seiner Phantasielosigkeit langweiliger, aber klarer und gefälliger Bau ist.

Auch an weltlichen Bauten gotischen Stiles fehlte es im Herzogtum Burgund nicht. Bekannt ist der erhaltene mächtige Krankensaal des Hospitals zu Tonnerre (1293—1308); und viel genannt wird der großartige, reichgeschmückte Palast Philipps des Kühnen zu Dijon, dessen „Beaux-restes", wie Gonse sich ausdrückt, dem jetzigen Justizpalaste angepaßt worden sind.

Die Kirchenbaukunst der südlichen Niederlande war bis 1250 völlig im Übergangsstil stecken geblieben. Die Kirchen Saint-Quentin und Saint-Jacques in Tournai, die Martinskathedrale in Ypern und die stattliche Kirche zu Lisseweghe sind hübsche Beispiele der Art. Aber auch nach 1250 blieben die belgischen Baumeister manchen Einzelheiten des Übergangsstiles getreu. In der Anlage verschafft der französische Chorumgang mit Kapellenkranz sich jetzt freilich allmählich Geltung; im inneren Aufbau aber werden nach wie vor die kurzen

Rundsäulen bevorzugt; im äußeren Aufbau ist das Strebewerk nicht folgerichtig, sind die Fenster nicht breit genug, um hochgotisch zu erscheinen; und die Einzelformen lassen auch hier noch oft das quellende natürliche Leben der französischen Hochgotik vermissen. Zeitlich schwer einzureihen ist Sint Baaf's Kirche (Saint-Bavo) in Gent, deren Westbau 1228, deren Chor 1274 begonnen wurde, während Querschiff und Langhaus erst im 16. Jahrhundert erstanden. Hochgotisch ist eigentlich nur der Chor, dessen Wirkung aber durch einen Einbau des 18. Jahrhunderts beeinträchtigt wird. Der gotische Hauptbau Belgiens ist und bleibt die Kathedrale Sainte-Gudule zu Brüssel (Taf. 51). Ihr Chor wurde 1273 vollendet; das von kräftigen Rundsäulen getragene Langhaus wurde erst seit 1350 errichtet, die ziemlich nüchtern, aber rein gotisch durchgeführte Fassade mit ihren beiden spitzenlosen Türmen erst im 15. Jahrhundert vollendet worden. Von den Brügger Kirchen gehören die Liebfrauenkirche, deren hoher Spitzturm 1297 fertig wurde, und die Erlöserkirche, die ausnahmsweise Bündelpfeiler statt der hier üblichen Rundsäulen zeigt, teilweise dem 13., hauptsächlich dem 14., mit einzelnen Teilen aber auch erst dem 15. Jahrhundert an. Zu den Hauptschöpfungen der niederländischen Gotik des 14. Jahrhunderts zählen der Chor und die Vorhalle der Kathedrale von Tournai. Im Stile des 14. Jahrhunderts begonnen, erst in dem phantasievolleren Stile des 15. Jahrhunderts vollendet wurden die Frauenkirche zu Huy (seit 1311), die Kathedralen zu Mecheln (seit 1341) und zu Löwen (seit 1373), vor allem aber die siebenschiffige Kathedrale von Antwerpen, deren malerischer Chor mit seinem halbzehneckigen Abschluß, seinem Umgang und Kapellenkranz seit 1352 emporwuchs, während erst im nächsten Zeitraum ihr Hauptbau sich zu mächtiger Breite entfaltete und ihr berühmter schlanker Turm sich zu schwindelnder Höhe erhob.

Abb. 274. Die Tuchhallen zu Ypern. Nach einer Zeichnung. (Zu S. 368.)

Die flämischen Städte erblühten unter dem Schutze der Gemeindefreiheiten, die sie sich früh erobert hatten, seit der Mitte des 13. Jahrhunderts rasch zu Mittelpunkten des nordeuropäischen Handels und Gewerbes. Brügge, Ypern und Gent standen im 13. Jahrhundert allen anderen voran. Daß auch die bürgerliche Baukunst hier den Reichtum und den Kunstsinn der Bürgerschaft widerspiegelte, läßt sich denken. Als befestigter Wohnbau der Vögte von Gent erhob sich in dieser Stadt schon seit 1216 der sogenannte „Steen Gerhard des Teufels", ein trotz seiner Überarbeitung charaktervoller Backsteinbau, der mit seinen schlanken Spitzbogenfenstern im hohen Erdgeschoß, seinen flachbogigen Fensterreihen im Obergeschoß, seinen Rundtürmen und seinem Zinnenkranz eine nüchterne Frühgotik zur Schau trägt; und ein

frühgotischer Ziegelbau ist auch das Krankenhaus Bijloke zu Gent, dessen zweigiebelige Krankensaalfassade ursprünglich die Abteikirche deckte, während der Giebel des ehemaligen Kapitelsaales die reichste frühgotische Gliederung zeigt. Das dreiteilige, flache, hölzerne Tonnengewölbe des Krankensaales ist einzig in der Art seiner Durchbildung. Als Zeugen des Weltverkehrs aber erheben sich in allen wichtigeren belgischen Städten die großen Tuchhallen, in denen die berühmten Erzeugnisse der flämischen Webekunst lagerten und den Vertretern der ganzen Erde feilgeboten wurden; und die ragenden viereckigen Wacht- und Glockentürme (Bergfriede, Belfriede) erwiesen sich als Wahrzeichen der siegreich verteidigten bürgerlichen Freiheiten dieser Städte. Die Tuchhallen zu Ypern (1200—1304) hatten ihre alte Gestalt (Abb. 274) am treuesten bewahrt, bis sie, beklagenswert genug, dem Weltkrieg zum Opfer fielen. Mächtig dehnte sich das breithingelagerte Gebäude aus; zwei Reihen Spitzbogenfenster durchbrachen seine schlichte Vorderseite; zwei Ecktürme erhoben sich an ihren Seiten; kräftig aber stieg über ihrer Mitte der hohe, durch vier Ecktürmchen verstärkte Hauptturm, zugleich als Belfried der Stadt, gen Himmel. Die großen Hallen zu Brügge (1283—1364) sind einem Umbau des 16. Jahrhunderts erlegen; nur ihr Belfried ragt in seiner mittelalterlichen Gestalt trotzig gen Himmel. Die Tuchhalle neben dem Belfried von Gent aber entfaltet an ihrer übrigens neuerdings überarbeiteten Schauseite eine schlichte kräftige bürgerliche Gotik; eine Freitreppe führt zu der spitzbogigen Eingangstür empor; der hohe geradlinige Giebel wird von zwei kleinen Achtecktürmen zusammengehalten. Auf diesem Gebiete ist hier nichts anempfunden, alles aus eigenem Bedürfnis und Empfinden heraus geschaffen.

Neben den Tuchhallen und Belfrieden fingen aber gegen Ende dieses Zeitraums auch die niederländischen Rathäuser an, sich stattlich auszubreiten und festlich zu schmücken; allen voran das Rathaus zu Brügge, das, von 1376 bis 1387 errichtet, an der Spitze einer ganzen Entwickelungsreihe steht. Besonders die zweistöckige, sechsfensterige und dreitürmige Schauseite ist hier aufs reichste entwickelt. Vier von den sechs riesigen Spitzbogenfenstern des Obergeschosses sind mit den rechteckigen Fenstern des Untergeschosses, wie gotische Kirchenfenster mit den Triforien, zu mächtigen Einheiten zusammengezogen. Unter dem zweiten und fünften Oberfenster aber öffnen sich symmetrisch die Eingangstüren. Die Baldachine der Zwischenwände sind, wie alles Maß- und Stabwerk, im reichsten gotischen Zeitstil gehalten.

B. Die burgundisch-niederländische Bildnerei von 1250 bis 1400.

Die altburgundische Kirchenbildnerei (S. 227) war um 1250 so ziemlich erloschen. Aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammt der reiche, etwas weichliche plastische Schmuck der Kathedrale von Lausanne. Fürs 14. Jahrhundert würde die Schauseite von Saint-Bénigne zu Dijon unsere Anschauung mächtig fördern, wenn ihr reicher Bildschmuck nicht zerstört wäre. Prächtige Bildwerke dieses Jahrhunderts aber haben sich in den niederländischen Provinzen Burgunds erhalten. Mit Recht berühmt sind in Tournai die Schöpfungsreliefs in der Vorhalle der alten Kathedrale und die Gruppe der Verkündigung an der Magdalenenkirche, in Courtrai die anmutigen Reliefs aus dem Marienleben in der Liebfrauenkirche, in Huy der reiche bildnerische Schmuck des Westportals der Kollegiatkirche. Daß wir urkundlich über die Urheber der langen Reihe von Grafenstandbildern am Rathaus zu Brügge unterrichtet sind, ja die Namen der Künstler kennen, die mit ihrer Bemalung beauftragt wurden, bringt uns nicht weiter, da die alten Standbilder nicht erhalten sind. Wohl aber fördert es unsere Anschauung, daß sich in der Liebfrauenkirche zu Tongern zwei prächtige

Erzgußwerke des 14. Jahrhunderts erhalten haben, ein Chorpult in Gestalt eines kräftigen Adlers und ein edel gebildeter Osterleuchter; dieser trägt die Jahreszahl 1372, beide tragen die Inschrift des Meisters Jehan Joses van Dinant. Das Maastal (S. 245) bewahrte also seinen Ruf im Erzgusse. Die Erzbildner von Dinant wurden schlechthin als „Dinandiers" gefeiert.

Von den Werken der in Frankreich und Burgund beschäftigten niederländischen Künstler hat sich in ihrer Heimat auch nach Dehaisnes und nach Marchal kaum etwas erhalten. Von André Beauneveu (S. 351, 352 und 356) hören wir allerdings, daß er zwischen 1374 und 1384 in Courtrai tätig war, um hier die Ausführung eines großartigen Grabdenkmals Louis' de Males, des letzten Grafen von Flandern, in der Katharinenkapelle der Liebfrauenkirche zu leiten und die Kapelle selbst mit Bildwerk zu schmücken; das Werk kam nicht zustande, und die bereits vollendeten Bildwerke wurden verschleppt. In Dijon aber beschäftigte Philipp der Kühne für das 1379 gegründete Kartäuserkloster, das sein Grabmal aufnehmen sollte, eine Reihe niederländischer Künstler, wie die Wallonen Jean de Marville und Johann von Lüttich, die Niederdeutschen Jakob de Baerse von Dendermonde, den großen Claus Sluter aus dem heute holländischen Maasgebiet und dessen Neffen Claus de Werwe aus Hattem in Holland.

Abb. 275. Philipp der Kühns im Gebet, mit Johannes dem Täufer. Bildwerk vom Portal der Kartause zu Dijon. Nach der Trocadéro-Photographie von A. Giraudon in Paris.

Jakob de Baerse, zu dessen Holzschnitzaltären Melchior Broederlam die Flügelbilder malte, ist der Meister der beiden Schnitzaltäre des Museums zu Dijon, deren erster die Anbetung der Könige (9 Figuren), die Kreuzigung (20 Figuren) und die Grablegung (8 Figuren), deren zweiter die Enthauptung Johannes' des Täufers (6 Figuren), die Marter eines Heiligen (7 Figuren) und die Versuchung des hl. Antonius (5 Figuren) darstellt. Um 1392 entstanden, stehen diese reich mit Gold geschmückten Bildwerke im Übergang zum Realismus des 15. Jahrhunderts. Im Linienfluß der Gewänder streben sie noch nach idealer Schönheit. Die Köpfe atmen bereits das Eigenleben der neuen Zeit. Kunstgeschichtlich wichtig aber sind sie als früheste beglaubigte Holzschnitzaltäre jener Art, in denen die großen Heiligengestalten durch malerisch aufgefaßte Darstellungen mit kleineren Gestalten verdrängt wurden.

Bedeutender als diese Holzaltäre Baerses aber sind die Steinbildwerke des großen Holländers Claus Sluter, den die Untersuchungen Pits, Germains und namentlich Kleinclauß uns näher gebracht haben. In ihrer Verbindung schwungvoller Größe mit eindringlichster Naturwahrheit zählen sie zu den Marksteinen der Kunstgeschichte. Zunächst ist die lebensvolle Gruppe am Kirchenportal der Kartause (1391—94) zu nennen. Groß und schlank erhebt die Mutter Gottes, die vielleicht noch von jenem Wallonen Jean de Marville herrührt, sich zwischen den mächtigen knieenden Gestalten des Herzogs (Abb. 275) und der Herzogin, hinter

denen ihre Schutzheiligen stehen; und überaus lebendig und charaktervoll sind diese Steinbildnisse, ist besonders das des Herzogs durchgeführt, hinter dem Johannes der Täufer von so gewaltigen, in großzügigem Faltenwurfe fallenden, selbst die Füße deckenden Gewandmassen umwallt dasteht, wie es bis dahin noch nicht gesehen worden war. Dann folgt der berühmte, durch seine sechs machtvollen Prophetengestalten beherrschte „Mosesbrunnen" (Taf. 52) im Hofe der Kartause. Er war der Untersatz einer großen rundbildnerischen Darstellung des Kalvarienberges, von der sich nur der Oberkörper des Gekreuzigten erhalten hat. Von mächtigen Locken umwallt, ist das dornengekrönte Haupt mit geschlossenen Augen auf die breite Brust herabgesunken. Ergreifend, wie seine Naturwahrheit, sind die Seelenhoheit und die Seelenqual, die ihn durchgeistigen. Die Propheten am Untersatz erscheinen, alten Passionsspielen entsprechend, als die Verkünder des Todesurteils des Heilands. Auf Tragsteinen, die in lebendigem gotischen Laubwerk stecken, stehen die sechs lebensgroßen Prophetenbilder des Moses, des David, des Jeremias, des Zacharias, des Daniel und des Jesaias an den sechs Seiten des Mittelstücks. Auf den Kapitellen der schlanken Rundsäulen, die die Gestalten trennen, tragen innerlich bewegte, langbekleidete Engel mit ausgebreiteten Flügeln die Oberplatte des Brunnenbaues. Der langbärtige Moses mit den Flammenhörnern auf der Stirn, der dem Werke seinen Namen gegeben, wirkt wie eine würdige Vorstufe des Moses des Michelangelo. Am dramatischsten bewegt, ein Nachklang der Prophetenspiele, sind Daniel, der mit bedecktem Haupte dargestellt ist, und der kahlköpfige Jesaias einander zugewandt. Ganz als Prophet, aber auch ganz als Herrscher ist David gebildet. In Zacharias ist das Alter, in Jeremias sind seine Klagelieder verkörpert. Mächtig sind die gedrungenen Gestalten von ihren weiten Gewändern umflossen; eine Fülle leiblichen und seelischen Lebens spricht sich in ihren Köpfen aus; und mit der größten Genauigkeit sind alle Einzelheiten, Adern, Runzeln und Falten der Hände wiedergegeben. Zum großen Teil fertig, als Claus Sluter, als dessen Todesjahr neuerdings 1406 genannt wird, sich 1400 alt und gebrechlich zurückzog, wurde dieses gewaltige Werk erst in den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts von Claus de Werwe vollendet, der 1439 starb. Der Anteil dieses jüngeren Meisters, auf dessen selbständige Werke wir zurückkommen, an den Arbeiten seines großen Oheims ist durch die neuere Urkundenforschung stetig gewachsen. Ihm aber mit Gonse die Gestalten des Zacharias, des Daniel und des Jesaias zuzuschreiben, so daß für Sluter selbst nur der Moses, der David und der Jeremias übrigblieben, erscheint uns willkürlich. Entworfen sind diese Gestalten unter allen Umständen von Sluter.

Endlich das Grabmal Philipps des Kühnen (Abb. 276), das jetzt neben dem ein halbes Jahrhundert jüngeren Johanns des Unerschrockenen im Museum von Dijon aufgestellt ist! Jean de Marville hatte den Untersatz entworfen; daß er noch die Liegestatue des Herzogs gemeißelt haben sollte, wie Gonse meinte, ist unwahrscheinlich. Entworfen sind die Bildwerke jedenfalls noch von Sluter, ausgeführt aber größtenteils von Werwe. Auf dem Schreine von schwarzem Marmor, den unter gotischen Baldachinen, wie übrigens schon ältere Sarkophage, vierzig äußerst lebendig bewegte Gestalten trauernder Mönche und Laien umgeben, liegt der aus weißem Marmor gebildete gekrönte Herzog lang ausgestreckt mit gefaltet erhobenen Händen. Zu Häupten knieen ihm zwei Engel, die seinen Helm halten. Seine Füße stützen sich auf einen Löwen. Kopf und Hände sind von individuellstem Leben erfüllt. Alles ist mit größter Meisterschaft ausgeführt. Da nur zwei der köstlichen Gestalten der Trauernden als eigenhändige Arbeiten Sluters angesehen werden können, so steigt unsere Bewunderung vor dem Können de Werwes. Claus Sluter aber prägt sich jedenfalls der Mitwelt und Nachwelt als der kühne

Neuerer ein, dem Dijon seinen künstlerischen Ruhm verdankte. Wenn wir seine Werke zunächst als niederländische Kunstwerke verstehen, ja, gegenüber den Bestrebungen, die germanische Kunst überall auszuschalten, ihren niederdeutschen Charakter betonen müssen, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß gerade die Grabmalkunst in Burgund von jeher eine Stätte gehabt, und daß, wie Kleinclauß nachgewiesen, gerade das übrigens schon der hellenistischen Kunst bekannte Motiv der Trauernden an den Seitenwänden der Sarkophage (S. 352; vgl. Bd. 1, S. 367) schon vor der Ankunft Sluters in Dijon so gut in Paris wie in Burgund (Fürstengrab Val-des-Choux) heimisch gewesen war. Der oberdeutsche Einschlag in Sluters Kunst,

Abb. 276. Das Grabmal Philipps des Kühnen im Museum zu Dijon. Nach Photographie.

den Pit hervorhob, ist mindestens zweifelhaft. In allen Stücken aber verschmolz der Meister Altes und Eigenes, Französisches und Germanisches zu einem mit niederdeutschem Herzblut getränkten Neuen. Seine Werke bilden den prächtigen Schlußakkord der nordischen Kunstsymphonie des Mittelalters, zugleich aber den mächtigen Anfangsakkord der Kunst des kommenden Zeitalters.

C. Die burgundisch-niederländische Malerei vor 1400.

Erst nach der Loslösung Burgunds von Frankreich und seiner Vereinigung mit den südlichen Niederlanden erblühte hier in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts auch eine reiche Malerei, die sich namentlich der Herstellung von Altarwerken und der Ausschmückung der Handschriften annahm. Die burgundisch-niederländische Malergeschichte dieses Zeitraums, deren Kenntnis wir den Urkundenforschungen Pincharts, Dehaisnes, B. Prosts, de Champeaus und anderer verdanken, zeigt freilich, ein wie starker künstlerischer Wechselverkehr damals zwischen den Höfen der drei kunstsinnigen Brüder, Karls des Weisen von Frankreich, des Herzogs

Jean de Berry und des Herzogs Philipp des Kühnen von Burgund, stattfand, denen sich als vierter Bruder Louis von Anjou gesellte. Zum Teil wurden dieselben Künstler in Paris wie in Dijon beschäftigt; niederländische Meister wirkten hier wie dort neben französischen; aber es erklärt sich, daß die niederländischen Künstler, seit Flandern unter burgundische Herrschaft geraten war, in Dijon eine noch größere Rolle spielten als in Paris. Manche dieser Meister waren von Haus aus Wallonen, aber auch manche der ursprünglich flämischen Maler trugen französische Namen; und es soll keineswegs behauptet werden, daß die Pariser Kunst zur Ausbildung ihres niederländischen Nationalstils, wie er seit dem 15. Jahrhundert immer schärfer umrissen hervortrat, nichts beigetragen habe. Aber die germanisch-niederländischen Buchmalereien, an denen man den Unterschied am besten verfolgen kann, zeichnen sich doch schon damals vor den formenklareren und eleganteren französischen durch eine eindringlichere, frischere Formen- und Farbensprache aus. Im 14. Jahrhundert wirkte freilich auch die damals vorausgeeilte italienische Malerei, sei es unmittelbar, sei es über Avignon, noch auf die niederländische ein, ja die Geschichte der burgundisch-niederländischen Malerei des späten 14. Jahrhunderts erscheint in manchen Beziehungen als der Abschüttelungsprozeß der italienischen Einflüsse zugunsten der Weiterbildung der einheimischen künstlerischen Empfindung.

So wenig wie in Burgund hat sich in den Niederlanden viel von der Wand- und Glasmalerei des 13. und 14. Jahrhunderts erhalten. Daß diese beiden Zweige der monumentalen Kunst, denen sich die Gewebemalerei der Teppichfabriken von Arras anreihte, dort wie hier blühten, beweisen zunächst die urkundlichen Nachrichten. Die Aufzählung der Reste alter Wandmalereien, die besonders in den Niederlanden seit einem halben Jahrhundert von der Übertünchung der späteren Jahrhunderte befreit, hier und da auch hergestellt, dann aber erst recht ungenießbar gemacht worden sind, müssen wir den örtlichen Kunstgeschichten überlassen. Doch sei hervorgehoben, daß die gegen 1300 entstandenen Riesengestalten des hl. Christophorus und Johannes' des Täufers an der Nordwand, die Krönung der Gottesmutter an der Südwand des Refektoriums des Bürgerspitals (Bijloke) zu Gent den Durchschnittsstil der Zeit ohne Verfeinerung zeigen, wogegen die erneuerten Reste der Grafenbilder an den Wänden jener Grafenkapelle zu Courtrai (S. 369), an denen neben André Beauneveu der Hofmaler Louis' de Males, Jean de Hasselt (Asselt), arbeitete, so weit sich dies noch erkennen läßt, den wachsenden Wirklichkeitssinn des letzten Drittels des 14. Jahrhunderts verraten.

Zur Tafelmalerei führen uns die Hofmaler Philipps des Kühnen. In seiner Eigenschaft als Herzog von Burgund hatte Philipp von 1375 bis 1397 Jean de Beaumetz aus dem Hennegau, einen Landsmann Beauneveus, zum Hofmaler. Diesem folgte 1397 Jean Malwel, der damals aus Paris kam, aber in der Maasgegend zu Hause war. Malwel blieb, bis er 1415 starb, auch Hofmaler Johanns des Unerschrockenen. Sein Nachfolger aber wurde Henri Bellechose von Brabant, der freilich erst gegen 1440 starb. In seiner Eigenschaft als Graf von Flandern hingegen hatte Philipp der Kühne seit 1382 zum Hofmaler einen Meister, der in der Regel als Melchior Broederlam von Ypern (nach Taurel von Brügge) bezeichnet wird, jedenfalls also ein germanischer Flame war. Gegen die einseitige Inanspruchnahme dieser und anderer Niederländer für die französische Kunstgeschichte dieses Zeitraums, wie sie von Bouchot ausgegangen, hat sich in Frankreich namentlich Dimier ausgesprochen. Beachtenswert ist auch A. Germains Schrift über die Niederländer in Burgund.

Beglaubigte Bilder von Beaumetz haben sich nicht erhalten. Malwel, Bellechose und Broederlam waren in erster Linie beauftragt, die Kartause Champmol bei Dijon mit großen

Altarwerken zu schmücken. Die nordische Tafelmalerei ist durch diese Werke ein gutes Stück vorwärts gekommen. Auf Malwel, von einigen auch auf Beaumetz, wird das Rundbild des Louvre (Abb. 277) zurückgeführt, das die Dreieinigkeit mit Johannes und Maria neben dem toten Heiland in halb italienischer Formensprache auf Goldgrund darstellt. Dieselbe Hand zeigt das Gemälde der „Marter des hl. Dionysios" im Louvre, das aus der Kartause stammt und wahrscheinlich von Malwel begonnen, sicher von Bellechose beendet wurde. Links zeigt es den Heiland als Tröster vor dem Gefängnisgitter, hinter dem der Heilige schmachtet, rechts schildert es dessen Enthauptung in kräftig-lebendiger Anschaulichkeit. Der Grund ist auch hier noch golden. Der Gesamtcharakter beider Bilder ist noch der des 14. Jahrhunderts. Das Gegenstück der Marter des hl. Dionysios, das ebenfalls im Louvre hängt, stellt das Leben des hl. Georg in derberer Formensprache und breiterer, grauschattiger Modellierung immer noch auf Goldgrund dar. Es wird ganz von Bellechose herrühren.

Abb. 277. Jean Malwel, Die heilige Dreieinigkeit. Rundbild im Louvre zu Paris. Nach Spemanns „Museum".

Von Broederlams Hand aber haben sich im Museum von Dijon die bemalten Flügel zu einem der beiden Holzschnitzaltäre des Jacques de Baerse (S. 369) erhalten. Zwischen 1393 und 1394 entstanden, stehen diese Bilder der Verkündigung und der Heimsuchung auf der einen, der Darstellung im Tempel und der Flucht nach Ägypten auf der anderen Seite, trotz ihrer Annäherung an die große niederländische Kunst der kommenden Zeit, doch noch auf dem Boden der Malerei des 14. Jahrhunderts. Die Hallen, in die die Verkündigung und die Darstellung im Tempel verlegt worden, sind nach Art der Schule Giottos, des großen Italieners des 14. Jahrhunderts, von außen und innen zugleich gesehen. Die Landschaften sind unter Goldgrundhimmel mit steilen, burggekrönten Treppenfelsen der alten Art abgeschlossen. Das perspektivische Gefühl fehlt noch völlig; aber im einzelnen kommt doch eine malerische Empfindung, in den Gestalten kommt ein Pulsschlag natürlichen Lebens zum Durchbruch.

Die niederländisch-burgundische Handschriftenmalerei dieses Zeitraums bestätigt die uns schon aus der nordfranzösischen Buchmalerei (S. 357) bekannte Entwickelung, von der sie auch nur selten scharf zu trennen ist. Auf die Bilderhandschriften von Meistern wie Jan van Brügge, André Beauneveu und Jacquemare de Hesdin können wir hier nicht zurückkommen. Die Bilderbibel Philipps des Kühnen in der Pariser Nationalbibliothek (franc. Nr. 167), in der die Jahreszahl 1361 nachgetragen worden, wird um 1350 entstanden sein. Ihre 2564 grau in grau gehaltenen, mit leichten Farbenzutaten geschmückten Bilder, die die biblischen Darstellungen in der Regel durch Parallelen aus dem Kirchenleben ergänzen, sprechen noch eine völlig gotische Empfindungsweise aus.

Die Fortschritte des nächsten Vierteljahrhunderts zeigt die französische Übersetzung des Augustinus von 1375 (in der Brüsseler Bibliothek, burgund. Nr. 9005), deren Bedeutung für die Entwickelungsgeschichte der niederländischen Landschaftsmalerei Kämmerer und Schubert-Soldern betont haben. Das „Kunstwollen" geht hier entschieden schon auf perspektivische Raumvertiefung; aber das „Kunstkönnen" kommt noch nicht mit. Die landschaftlichen Gründe suchen immer noch ihr perspektivisches Unvermögen hinter einem Aufbau von Treppenfelsen und von verschieden gefärbten Hügeln übereinander zu verstecken; und willkürlich ist auch noch die Verteilung von Licht und Schatten. Aber das Auge des Beschauers läßt sich durch die Kunstgriffe des Malers doch schon willig täuschen; und der Gesamteindruck dieser Felsen und Hügel, über denen die Türme und Dächer ferner Orte sich scharf vom Horizont abheben, regt unsere landschaftliche Phantasie doch schon kräftig an. Im Übergang zum 15. Jahrhundert steht dann das für Johann den Unerschrockenen geschriebene Buch von den Wundern der Welt (Marco Polo usw.) in der Pariser Nationalbibliothek (franc. Nr. 2810). Auch hier sind die Gebäude und landschaftlichen Gründe trotz des blauen Himmels, der sich bereits über ihnen wölbt, noch unperspektivisch empfunden. Die Bäume aber werden, wie auf Broederlams Gemälden in Dijon, trotz ihrer mangelhaften Umrisse, schon malerisch und farbenfrisch abgetönt.

Auch der Vorstufen des Holzschnittes, der Kunst, erhöht aus dem Holzstock herausgeschnittene Zeichnungen durch ihren Abdruck auf Papier zu vervielfältigen, sei an dieser Stelle gedacht. Uralt war, wie neuerdings Forrer wieder nachgewiesen hat, die Kunst, Stoffe mit Holzmodeln zu bedrucken. Im 14. Jahrhundert kamen Zeugdrucke besonderer Art auf. Figurenzeichnungen wurden manchmal zu dem Zwecke, die Wirkung von Altarvorhängen, wie jener von Narbonne (S. 356), oder anderen Zeichnungen und Malereien nachzuahmen, durch geschnittene Holzstöcke auf gewebten Stoffen vervielfältigt. Spielkarten sind, wie auch Kristeller ausführt, aller Wahrscheinlichkeit nach schon im 14. Jahrhundert nach Holzmodeln vervielfältigt worden. In Burgund hat sich ein Bruchstück eines solchen Holzblocks aus dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts erhalten, dessen Hauptbild eine Kreuzigung darstellt. Das seltene Stück, das sich als Bois-Protat in der Sammlung Protat zu Mâcon befindet, ist von Bouchot veröffentlicht und zu weitgehenden, nur teilweise annehmbaren Folgerungen in bezug auf den Anteil Burgunds und Frankreichs an der Entwickelung des Holzschnittes benutzt worden.

Einige der ältesten wirklichen Holzschnitte der Pariser Kupferstichsammlung, wie der Christus am Kreuz (Bouchot 45) und die „Madonna von Lyon" (Bouchot 64) — diese auf Schachbrettgrund — scheinen wirklich dem 14. Jahrhundert und wirklich Burgund oder seiner Nachbarschaft anzugehören; daß aber, der bisherigen Ansicht entgegen, die Kunst des Holzschnittes im französischen Sprachgebiet erfunden sein müsse, ist damit noch nicht erwiesen. Jedenfalls sind auch diese frühen Drucke Zeugen der Vielseitigkeit der burgundischen Kunstübung des 14. Jahrhunderts. Dijon war um die Wende der Jahrhunderte einer der Mittelpunkte, in dem die Fäden aller künstlerischen Bestrebungen Europas zusammenliefen.

4. Die spanische und portugiesische Kunst des späten Mittelalters.

A. Die spanische und portugiesische Baukunst von 1250 bis 1400.

Die christlichen Königreiche Aragon und Kastilien, die in diesen anderthalb Jahrhunderten genug damit zu tun hatten, sich abzurunden und ihr Rechts- und Verfassungsleben auszubilden, nährten sich im Kunstleben jetzt von den reifen Früchten Frankreichs, die sie nur hier und da

noch mit den Blütenranken ihrer maurischen Nachbarn bekränzten. Die mittelalterliche **spanische Baukunst**, deren Geschichte in den Büchern von Lampérez y Romea und von Dieulafoy aufs neue zusammengefaßt worden ist, während eine Reihe ihrer bedeutendsten Schöpfungen aus dieser Zeit in dem Werke von Junghändel und Gurlitt veröffentlicht worden sind, hatte im vorigen Zeitraum unter südfranzösischem und burgundischem Einfluß den Anschluß an den frühgotischen Stil erreicht, eignete sich jetzt aber den hochgotischen Stil auf geradem Wege durch Einfuhr aus Nordfrankreich an. Die spanischen Besonderheiten der umschränkten Choranlage in der Mitte des Langhauses, der Anlage der Allerheiligsten Kapelle (Capilla Mayor) an der Stelle unseres Chores und eines durch das Querhaus führenden vergitterten Ganges zwischen beiden, wurden jedoch auch jetzt noch weiter ausgebildet. Die Chorschranken erreichten seit dem 14. Jahrhundert eine Höhe, die alle Durchblicke aufhob und jede Übersicht unmöglich machte. Dafür wurden die Seitenschiffe durch Kapellenreihen erweitert, die sich an ihnen entlang zogen. Auch behielten selbst die hochgotischen spanischen Kathedralen, deren oft flache Dächer ihnen von außen ein ungotisches Aussehen geben, meist engere Fenster als ihre nordischen Schwestern, so daß nur ein gedämpftes Licht in den Wandelgängen der Laienkirche herrscht, während der echt spanische turmartige Aufbau über der Vierung wenigstens in der heiligsten Mitte der Kirchen ein etwas helleres Licht verbreitet.

Auch in Spanien war der Übergangsstil hauptsächlich durch die Zisterzienserkirchen, wie die von Veruela (S. 252), verbreitet worden. Ein Hauptbeispiel ist die Kirche zu Santas Creus bei Tarragona, die mit ihrem geraden Chorschluß, ihrem zinnengekrönten Dache und dem riesigen Spitzbogenfenster ihrer Schauseite den Übergang in ausgeprägter Eigenart vollzieht. Beinahe schon hochgotisch wirkt die stattliche, 1262 gegründete dreischiffige Kathedrale von Valencia, deren rechtes Querschiff noch ein romanisches Portal besitzt, während ihr fünfseitiger, mit Umgang und Kapellenkranz versehener Chor den reifen gotischen Stil der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts vertritt, ihr leichter, lichter achteckiger Vierungskuppelturm aber mit seinen reichen Maßwerkfenstern in der üppigsten Gotik des 14. Jahrhunderts schwelgt.

Die drei großen, mit französischen Vorbildern wetteifernden gotischen Kathedralen Spaniens sind die von Burgos, von Toledo und von León.

Ferdinand der Heilige von Kastilien gründete schon 1221 die Kathedrale von Burgos, 1227 die von Toledo. Die Kathedrale von Burgos ist ein dreischiffiger Bündelpfeilerbau mit einschiffigem, stark vorspringendem Querschiff und edlem Rundpfeilerchor mit Umgang und neun ausstrahlenden Kapellen (Taf. 53). Die beiden deutsch dreinblickenden, in durchbrochenen Pyramiden aufstrebenden Westtürme wurden erst im 15. Jahrhundert von dem deutschen Meister Hans von Köln hinzugefügt, und der Vierungsturm mit seiner Trompenkuppel gehört gar erst dem 16. Jahrhundert an. Den reinen gotischen Stil des 14. Jahrhunderts aber zeigt der Kreuzgang. Während die nordischen Kathedralen die Kreuzgänge nämlich schon seit dem 13. Jahrhundert verschmähten, hielten die spanischen Bischofskirchen unentwegt an ihnen fest. Die Kathedrale von Toledo, eine der größten der Welt, ist ein fünfschiffiger Prachtbau ohne vorspringendes Querschiff, aber mit doppeltem Chorumgang und mit Kapellenreihen, die nur die Westseite verschonten. Ihrem Grundriß und Aufbau nach erinnert sie am meisten an die Kathedrale von Bourges in Frankreich (S. 240), mit der sie die Eigentümlichkeit teilt, daß die äußeren Seitenschiffe niedriger, aber breiter sind als die inneren. Durch die Ausschaltung der Triforiengalerie erhält ihr Inneres den Eindruck lastender Schwere. Am reinsten französisch wirkt die durch eine reiche Vorhalle ausgezeichnete Kathedrale

von León, an der von 1252 bis gegen 1300 gearbeitet wurde. Sie ist die einzige spanische Kathedrale, deren Wände ganz in Fenster aufgelöst sind oder doch waren. Wie in Amiens ist die Verglasung ins Triforium einbezogen worden. In der klaren, folgerichtigen, etwas nüchternen französischen Gotik des 14. Jahrhunderts endlich prangt der Kreuzgang der im übrigen ziemlich verbauten dreischiffigen Kathedrale von Pamplona.

Neben dieser nordfranzösischen Schule Kastiliens erhebt sich zu Anfang des 14. Jahrhunderts eine südfranzösische Gotik in Katalonien, die gerade hier „bei mächtigen Maßen und kühnster Ausnutzung der konstruktiven Möglichkeiten", wie Dehio sich ausdrückt, doch zunächst auf die Schönheit und Einheitlichkeit der Raumwirkung ausgeht. Die Hauptkathedralen dieser Richtung stehen in Gerona, in Barcelona und in Palma auf der Insel Mallorca. Die Kathedrale in Gerona, die 1316 durch einen Narbonner Meister begonnen wurde, ist jetzt einschiffig mit dreischiffigem Chor, edlem Chorumgang und siebenstrahligem Kapellenkranz. Die vier gewaltigen Kreuzgewölbe, die das Langhaus decken, haben die größte Spannweite, die das Mittelalter hervorgebracht hat. Ursprünglich war sie freilich dreischiffig geplant; die Einschiffigkeit des Langhauses, zu der in Ostspanien, nach dem Vorbilde der Kathedrale von Albi (S. 362), z. B. schon Santa Maria del Pi in Barcelona gelangt war, gehört erst dem Raumgefühl des 15. Jahrhunderts an. Die Kathedrale von Barcelona (1298—1329) ist dreischiffig. Die Höhe der Seitenschiffe ist aber nur so wenig niedriger als die des breiten Mittelschiffes, daß der Gesamteindruck einer Hallenkirche herauskommt; und die Bündelpfeiler sind so dünn, daß nur der Priesterchor im Langhaus die einheitliche Wirkung des Raumes beeinträchtigt. Den Chorumgang umgeben elf Kapellen im Strahlenkranz. Merkwürdig ist, daß die Mittelschiffarkaden noch durch breite Rundbogen gebildet werden. Die Eigenart dieser „Gotik" hat der Verfasser dieses Buches schon 1879 betont. Die edel dreischiffige Kathedrale von Palma endlich (1380 vollendet), deren Schauseite modern ist, wetteifert in ihren Maßen und ihrer Weiträumigkeit mit dem Dome von Florenz. Südlich wirkt schon die niedrige Breite ihres Satteldaches. Italienische Einflüsse sind hier unverkennbar.

Auf anderem Boden stehen die Kathedralen von Zaragoza (Saragossa) und Sevilla, die sich an der Stätte altislamischer Heiligtümer erheben. Die Kathedrale von Sevilla, deren Bau erst 1402 begonnen wurde, gehört ganz dem folgenden Zeitraum an. An der Kathedrale von Zaragoza (La Seo) ist von 1119 bis 1520 gebaut worden. Ihr fast quadratischer Grundplan erinnert an ihre islamische Vorgängerin. Gotisch sind die schlanken, reich gegliederten Bündelpfeiler, und gotisch ist der achteckige Chorschluß. Die Nordostfassade ist mit einem Backsteinnetzwerk übersponnen, dessen Einlagen aus farbigen Fliesen nur teilweise erhalten sind.

Auf die Bauten des Mudéjar-Stiles in Spanien, die diesem Zeitraum angehören (Bd. 2, S. 403—404) können wir nicht zurückkommen. Die maurischen Einflüsse ziehen sich noch weit in die Folgezeit hinein.

In Portugal wurde im 13. Jahrhundert die Kathedrale von Evora, deren erste Weihe 1204 erfolgte, nach dem System der burgundischen Kirchen von Autun und Clairvaux erbaut. Die Vorhalle wird von zwei kräftigen, noch romanisch wirkenden Fassadentürmen zusammengefaßt; über der Vierung erhebt sich ein achteckiger, pyramidenförmig zugespitzter Lichtturm von edel-gedrungener Haltung. Dem breiten Hauptschiff, das, wie das Querschiff, von einer Spitztonne mit Quergurten bedeckt ist, entsprechen schmale, mit Kreuzgewölben bedeckte Seitenschiffe. Der gotischen Formensprache aber gesellen sich im Kreuzgang maurische Bildungen.

Dem 13. Jahrhundert entstammen in Santarem die jetzt als Museen dienenden gotischen Kirchen São Jão D'Alponão und São Francisco, von denen jene noch Rundbogenfenster bei gotischer Konstruktion zeigt, diese durch ihren hübschen Spitzbogenkreuzgang bemerkenswert ist. Altertümlich streng wirkt die Gotik des 14. Jahrhunderts im Kreuzgang des Dom Diniz (hl. Dionysius) in der Zisterzienserabtei von Alcobaça. Dafür steht die berühmte Klosterkirche von Batalha, deren Bau gegen Ende des 14. Jahrhunderts begann, auf der Höhe des Zeitstils. Die dreischiffige Kirche mit ihrem fünfseitigen Chorschluß in der Breite des Mittelschiffs, die anmutige Stifterkapelle mit ihrem hellen, von acht schlanken Pfeilern getragenen Mittelachteck und der große Königskreuzgang mit seinen überreichen Schmuckformen gehören noch der internationalen Gotik des 14. Jahrhunderts an, deren Einzelformen sie in reicher Ausbildung zur Schau tragen. An den weiter sich anschließenden Kreuzgängen, Sälen und Kapellen aber wurde bis ins 16. Jahrhundert hinein in dem immer blühender werdenden, auch vom fernen Osten beeinflußten portugiesischen Zeitstil weitergebaut. Das Ganze ist ein glänzender Erinnerungsbau an die Schlacht von Aljubarrota, in der König Johann I. 1385 die Unabhängigkeit Portugals von Spanien endgültig erfocht. Eine künstlerische Unabhängigkeit hat Portugal sich freilich niemals erkämpft, wenngleich wir hier in den nächsten Jahrhunderten immerhin eine Baukunst mit manchen Eigenzügen erblühen sehen werden. Das schöne Land im fernen Westen, an dessen Gestaden die Wogen des Atlantischen Ozeans branden, hatte auch im folgenden Jahrhundert andere als künstlerische Weltaufgaben zu erfüllen.

B. Die spanische und portugiesische Bildnerei von 1250 bis 1400.

Die spanische Bildhauerei dieser Zeit hat die überlieferten nordischen Formen nicht in dem gleichen Maße dem spanischen Sonderempfinden angepaßt wie die Baukunst. Manche der zahlreichen großen plastischen Bilderfolgen an den Portalen oder in den Kreuzgängen der spanischen Kathedralen könnte man beinahe für französische oder deutsche Arbeit halten. Das Jüngste Gericht über dem Haupteingang der Kathedrale von León ist eigenartiger empfunden als die edlen Heiligengestalten im Gewände, die ihren schönsten französischen Brüdern gleichen. Das reiche Bildwerk der „Puerta del Sarmental" am südlichen Querschiff der Kathedrale von Burgos (1220—30) ist charakterloser als das um 1250 entstandene „Apostelthor" am nördlichen Querschiff, dessen großartige Wirkung auf seinen zwölf überlebensgroßen, unter Baldachinen stehenden Apostelgestalten beruht, die in ihrer derben Gesundheit freilich starrer erscheinen als die gleichzeitigen Werke Deutschlands und Frankreichs. Gute Werke des 13. Jahrhunderts sind die ideal gehaltenen stehenden Denkmalfiguren im Kreuzgang zu Burgos, die in der Regel als die Ferdinands des Heiligen (gest. 1252) und seiner Gemahlin Beatrice von Schwaben bezeichnet werden. Einen hundert Jahre jüngeren, leichteren und freieren Stil aber zeigen die Bischofs- und Heiligenstandbilder dieses Kreuzganges, dessen Portalbildwerke (Taufe Christi usw.) abermals fünfzig Jahre jünger und daher auch von dem keckeren Leben der beginnenden Neuzeit ergriffen sind. An der Kathedrale von Tarragona sind die Bildwerke sogar datiert und mit den Künstlernamen bezeichnet. Die schlanke Madonna am Mittelpfeiler stellt Dieulafoy der „goldenen Jungfrau" am Südportal der Kathedrale von Amiens (S. 349) an die Seite. Die Madonna, die Propheten und die Apostel des Hauptportals, die Meister Bartolomé 1278 geschaffen, sind reifer als die von Burgos; die charakterlosen Gestalten an den Strebepfeilern, die Jaime Castayls 1375 hinzufügte, aber verraten einen Rückschritt. In der Kathedrale von Toledo, die reich an Bildwerken des 15. und 16. Jahrhunderts ist, gehört

ein Teil der Standbilder und Reliefs der Chorwände noch dem 14. Jahrhundert an. Schön sind die halblebensgroßen Apostel an der Nordseite, edel und stilrein die Reliefs aus der Schöpfungsgeschichte an der Südseite. Die spanische Grabmalkunst der gotischen Zeit vertritt in französischer Idealität das schlanke Königsstandbild in der Kathedrale von León, dessen Bemalungsreste lehrreich sind. Mit Schmelzfarben verziert ist die liegende Bronzefigur des Bischofs Mauritius im Chor der Kathedrale von Burgos. Noch farbiger wirkt das mudejarische, von einem Stalaktitenfries beschattete Grab des 1270 gestorbenen Aparicio in der alten Kathedrale zu Salamanca. Das reichste gotische Grabmal auf spanischem Boden aber ist das des 1382 gestorbenen Erzbischofs Lope Fernández de Luna in der Seo zu Zaragoza. Das verklärte, mit der Mitra bedeckte Haupt des Erzbischofs ruht auf reich gesticktem Kissen. Unter den Bogen der Sarkophagwände stehen Heilige. Ein Fries mit klagenden Mönchen zieht sich an den Wänden der Grabkapelle hin.

Auch portugiesische Kirchen besitzen einige bemerkenswerte Grabdenkmäler. Schlicht, aber nicht stillos wirkt in der königlichen Grabkapelle zu Alcobaça noch das Denkmal der 1304 gestorbenen Königin Brites (Beatrix), reicher ausgestattet sind die Sarkophage mit den Liegefiguren Peters I. (gest. 1307) und seiner Gemahlin Ines de Castro (gest. 1355), die einander, um sich ansehen zu können, mit den Füßen zugekehrt sind. Sie zeigen den reifen, zur Naturnähe zurückstrebenden Stil des scheidenden 14. Jahrhunderts.

Auch an Werken kunstgewerblicher Bildnerei und bildnerischer Kleinkunst fehlt es in diesem Zeitraum in Spanien nicht. Vielgenannt ist der Reliquienkasten in Buchform, der unter dem Namen der Tablas Alfonsinas in der Chorsakristei der Kathedrale von Sevilla aufbewahrt wird. Die Deckelmedaillons aus gepreßtem Goldblech, die, von Blätterranken und Vögeln umgeben, unter anderm die Verkündigung und die Anbetung der Könige darstellen, sind feine spanische Arbeiten des 13. Jahrhunderts (1274). Den freieren Stil des 14. Jahrhunderts dagegen zeigt der reiche, zwischen 1320 und 1348 ausgeführte, aus Holz geschnittene, aber mit Silberplatten belegte Hochaltar-Aufsatz der Kathedrale zu Gerona. Die Reliefs stellen Vorgänge aus dem Leben des Heilandes und seiner Mutter dar. Gold und Edelsteine heben die Wirkung. Die Schulzusammenhänge sind hier freilich noch nicht genügend untersucht worden.

C. Die spanische Malerei von 1250 bis 1400.

Vom Norden brachte der gotische Baustil auch der spanischen Malerei die französische Formensprache, vom Osten aber brachte die große toskanische Malerschule des 14. Jahrhunderts ihr den Stil Giottos und Simone Martinis. Den Resten spanischer Wandmalerei dieser Zeit, die hier und da der Tünche wieder abgewonnen sind, wie der Madonna „de Rocamador" an der Nordwand des Chores von San Lorenzo in Sevilla, der Madonna „La Antigua" in der Kathedrale dieser Stadt und der Kreuzigung in der Kathedrale von Salamanca, näherzutreten, verlohnt sich für uns nicht. Sie scheinen unter französischem Einfluß zu stehen. Die Tafelbilder, die florentinische und sienesische Meister besonders in den Städten und auf den Inseln Ostspaniens im 14. Jahrhundert ausgeführt haben, gehören nicht der spanischen Schule an, haben diese aber, soweit man von einer solchen jetzt schon reden kann, beeinflußt. Die Museen von Valencia, Barcelona und Palma enthalten anmutige Bilder dieser Art. „In Valencia, Katalonien und Mallorca", sagt Justi, „herrscht vom 14. bis zum späteren 15. Jahrhundert ein eigener Stil, der jenem toskanischen und dem der älteren Kölner Schule gleicht. Helle Temperafarben, lebhafte graziöse Bewegung, fließender Faltenwurf,

feine, zum Teil schöne Formen zeichnen ihn aus." Wir können diese Bilder und ihre Meister hier nicht aufzählen. Näheres über sie findet man in A. L. Mayers neuer „Geschichte der spanischen Malerei". Die katalonische Schule dieses Zeitraums ist durch die neuere Urkundenforschung am klarsten herausgehoben worden. Die Auswahl früher katalonischer Bilder im Museum von Vich läßt erkennen, daß der byzantinische Stil auch hier um die Mitte des 13. Jahrhunderts einem herb-flüssigen, leicht kolorierenden Umrißstil Platz machte. Der Maler Ferrer de Bassa (um 1287—1348), der im 14. Jahrhundert das Kloster von Pedralbes bei Barcelona mit Fresken schmückte, ist hier der Hauptvertreter der Giottoschule. Das spanische Streben nach Wirklichkeitseindrücken tritt namentlich in der Kreuzabnahme dieser Freskenfolge hervor. Noch besser unterrichtet sind wir aber über die Werke der drei katalonischen Brüder Jaume, Pere und Joan Serra, von denen Pere, der bedeutendste, der Hauptvertreter des sienesischen Stils der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist. Sein Hauptwerk ist der große, mit 15 Geschichtenbildern und vielen Einzelheiligen geschmückte Altaraufsatz (retablo) mit dem Pfingstbilde in der Kathedrale zu Manresa, der 1394 vollendet wurde. Auch die Werke, die früher an die Spitze der kastilischen Schule gestellt zu werden pflegten, wie die Goldgrundbilder aus der Kindheits- und der Leidensgeschichte des Heilands an den Flügeln des 1390 vollendeten Reliquienschreins in der Geschichtsakademie zu Madrid, zeigen in ihrer flauen Lieblichkeit die sienesischen Anklänge der katalonischen Schule dieser Zeit.

An spanischen Bilderhandschriften aus dem 13. und 14. Jahrhundert fehlt es keineswegs; doch lassen sie einen besonderen spanischen Entwickelungsgang der Miniaturmalerei nicht erkennen. Eine Bilderbibel von 1240 in der Madrider Nationalbibliothek steht noch auf byzantinischem Boden. Eine Handschrift der Gesänge der hl. Jungfrau vom Ende des 13. Jahrhunderts in der Bibliothek des Eskorial aber erhält schon durch die mit Gold geschmückten Bauten der Hintergründe ihrer leicht und schattenlos gefärbten Federzeichnungen ein besonderes Gepräge. Das Schach- und Würfelbuch Alfons' des Weisen von 1321 in derselben Bibliothek enthält leicht kolorierte Federzeichnungen, die künstlerisch weniger bedeutsam sind als sittengeschichtlich. Fortschritte in der Modellierung, aber noch nicht in der räumlichen Behandlung, zeigt erst das bischöfliche Amtsbuch von 1390 in der Kathedrale von Sevilla. Die gemusterten Gründe schimmern in Blau, Rot und Gold. Die größten Bilder stellen Gottvater auf dem Thron und eine Kreuzigung Christi dar. Es ist ein Buch zurückgebliebenen Stils, das erst im 15. Jahrhundert vollendet wurde.

5. Die englische Kunst des späten Mittelalters.

A. Die englische Baukunst von 1250 bis 1400.

Hatte England in seiner meerumspülten Abgeschlossenheit die zum Teil von Frankreich herübergekommenen, zum Teil aber in seiner normannischen Baukunst auch selbständig entwickelten frühgotischen Formen während des vorigen Zeitraums seinem künstlerischen Sonderempfinden entsprechend eigenartig weitergebildet, so suchte es um die Mitte des 13. Jahrhunderts zunächst Fühlung mit der folgerichtigeren Konstruktion und dem mehr in die Höhe strebenden Maßgefühl des Festlandes zu gewinnen; aber die schmale Länge seiner Kirchengrundrisse gab es nicht auf; und sein besonderes Schmuckbedürfnis führte es doch bald wieder auf eigenen Wegen zu neuen Zielen. Der Chor bleibt in der Regel gerade abgeschnitten und wird von einem mächtigen Fenster durchbrochen, das dem fernen Fassadenfenster gegenüber

von eigenartiger Wirkung ist; die Fassadentürme laufen noch seltener als in Frankreich in Spitzpyramiden aus. Was diese mittlere englische Gotik, die die Engländer selbst als „decorated style" bezeichnen, selbständig schuf, liegt fast ausschließlich auf dem Gebiete der Verzierungskunst. Eigentümlich ist zunächst die fächerförmige Ausbreitung der Gewölberippen, die hier jetzt zur Regel wurde, und, wo Querrippenverbände hinzugezogen wurden, vom Sterngewölbe zum Netzgewölbe führte; eigentümlich ist dann aber besonders die Gestaltung des bisher verschmähten Maßwerkes, dessen nach rechts und links verbogene „Pässe" früher als auf dem Festlande zu fischblasen- oder flammenförmigen Einzelbildungen wurden. Daß der „flamboyante" Stil der festländischen Gotik des 15. Jahrhunderts der englischen Gotik des 14. Jahrhunderts entstammt, hat besonders Enlart wiederholt verfochten. Zu den älteren, bereits genannten (S. 114) Werken über die Kathedralen-Baukunst Englands sind im verflossenen Jahrzehnt z. B. die Bücher von Bond und von Day über die gotische Kunst Englands hinzugekommen.

Im Übergang zu dem neuen Stil steht zunächst die prächtige, um 1250 vollendete Schauseite der normannischen Kathedrale von Peterborough (S. 257), deren drei mächtige Spitzbogenöffnungen (Taf. 54) einzig in ihrer Art sind, steht dann aber vor allem als ganzer Bau die mächtige Westminster-Abteikirche in London, die 1245 begonnen und gegen 1300 im wesentlichen vollendet wurde. Die Fühlung mit der französischen Gotik, die z. B. in der Verdoppelung der in England meistens einfachen Strebebogen und im Maßwerk der Fenster durchbricht, geht hier so weit, daß der halbachteckige Chor, den englischen Gepflogenheiten entgegen, mit Umgang und Kapellenkranz geschmückt ist. Die berühmte, fast als zweites Langhaus vorspringende Kapelle Heinrichs VII., die eine Hauptschöpfung des englischen Perpendikularstils des nächsten Zeitraums ist, verleiht dem langgestreckten, von stark vorspringendem Querschiff durchschnittenen, in edlen Verhältnissen aufstrebenden Gesamtbau eine noch ungewöhnlichere Länge, als sie den englischen Kathedralen auch sonst eigentümlich ist. Im wesentlichen dem 14. Jahrhundert gehört die Kathedrale von York an, die zwar als gotischer Musterbau unter den englischen Kirchen gilt, ebendeshalb aber auch die Nüchternheit des festländischen Stils dieser Zeit atmet. Ununterbrochen folgt das Auge den Diensten der Bündelpfeiler bis zum Gewölbe; aber gleich hier beginnt die Enttäuschung: das Gewölbe ist von Holz. Der englische Stil verleugnet niemals völlig seine Schiffbauergewohnheiten. In der Fassade herrscht das senkrechte Stabwerk; und während die Fenster der Querschiffassaden noch keineswegs die ganzen Wandflächen zwischen den Pfeilern ausfüllen, tritt diese hochgotische Gepflogenheit an der erst 1402 vollendeten Westfassade siegreich hervor. Gerade die Betonung der aufsteigenden Richtung läßt die Kathedrale von York zugleich gotischer und weniger englisch erscheinen als irgendein anderes Werk der englischen Gotik. Die berühmten „fünf Schwestern" des nördlichen Querschiffes sind die fünf schlank nebeneinander aufstrebenden, reich mit alten Glasmalereien geschmückten Einzelfenster, die zusammen das große Hauptfenster der Schlußwand bilden.

Englischer in ihrem Grundempfinden sind jedenfalls die im wesentlichen dem 14. Jahrhundert angehörenden Kathedralen von Lichfield, von Exeter und von Hereford. Die von Lichfield ist durch zwei vollendete Fassadenspitztürme und einen ebensolchen Vierungsturm ausgezeichnet. Nur die unteren, die Seitenschiffenster nehmen die ganze Breite ihrer Wandungen ein. Die wagerechte Richtung tritt überall wieder in ihr Recht. Ihr Inneres wirkt daher, trotz ihres folgerichtig hochgotischen Aufbaues, etwas gedrückt. Die Kathedrale von Exeter (Abb. 278) zeichnet sich im Inneren durch reiche Gliederung der Pfeiler, der Trennungsbogen und der Deckengewölbe aus, deren starke fächerförmige Ausbreitung den Blick

fast zu ausschließlich auf sich zieht. Die mit zahlreichen Schlußsteinen besetzte Scheitelrippe, die in der Mitte und Höhe aller Gewölbe des Mittelschiffs entlangläuft, nähert den Gesamteindruck wieder dem eines Tonnengewölbes. Die Kathedrale von Hereford endlich ist durch Bogen von so geringer Biegung gekennzeichnet, daß sie nahezu hohen Giebeldreiecken gleichen. Ihr nördliches Querschiff wird zu den schönsten Beispielen des „decorated style“ gerechnet.

Ungemein tätig war das 14. Jahrhundert aber auch in der Ausstattung der alten großen normannischen und frühgotischen Kathedralen mit neuem Zierwerk. In Ely (S. 257) gab der Einsturz des normannischen Vierungsturms im Jahre 1322 Anlaß zur Errichtung des berühmten Mittelachtecks mit seinem prächtigen Lichtturm, dessen Gewölbe, einschließlich der Laterne,

Abb. 278. Das Innere der Kathedrale von Exeter. Nach Photographie von F. Frith u. Co. in Reigate (Surrey).

freilich wieder aus Holz gezimmert sind. In Wells (S. 259) wurde ein ungemein reicher und malerischer neuer Ostbau errichtet, der, vielgliederig abgestuft und mit verschiedenen Systemen von Stern- und Netzgewölben bedeckt, in das unregelmäßige Achteck der Lady-Chapel mündet. An der Kathedrale von Gloucester zeigt besonders der Kreuzgang von 1381 den englischen Schmuckstil in seiner ganzen Pracht. Aber auch die schöne frühgotische Kathedrale von Salisbury (S. 259) erhielt ihren berühmten, schlank zugespitzten Turm, der ebendeshalb den decorated style in schönster Ausbildung zeigt, erst im 14. Jahrhundert.

In besonderer Weise spiegelt die Entwickelung der gotischen Baukunst in England sich in den runden oder achteckigen „Kapitelhäusern“ mancher Kathedralen. Schon in den achtseitigen Kapitelhäusern von Salisbury und von Westminster, die einander gleichen wie ein Ei dem anderen, füllen die großen, mit streng geometrischem Maßwerk bedachten Fenster die ganzen Achteckseiten, während das reichgegliederte fächerige Gewölbe von einem schlanken, in den Mittelpunkt gestellten Bündelpfeiler gestützt wird. Eine Hauptschöpfung des decorated style ist das Kapitelhaus von Wells. Das von York schließt sich mit schlankeren Fensterwänden

enger zusammen und verzichtet daher auf den Mittelpfeiler. Das Kapitelhaus bei der alten Kathedrale von Oxford ist mit seinen schmalen Fenstern noch ein echtes Stück englischer Frühgotik. Wahre Schmuckkästchen der reichen Zierkunst der späteren englischen Gotik aber sind noch einige kleinere Kapellen, wie die des Merton College zu Oxford, die Lady-Chapel zu Ely und Saint-Etheldreda zu Holborn in London.

Der weltliche Hauptbau des 14. Jahrhunderts ist Westminster Hall in London: vielleicht der mächtigste Saal der Welt, der ohne Mittelstützen gedeckt worden. Die Holzdecke ist ein Wunder der Zimmermannskunst. Erst 1398 vollendet, steht der Raum, der jetzt als Vorsaal zum neugotischen Parlamentshaus benutzt wird, allerdings schon im Übergange zu der englischen Spätgotik. Auch in der Ruine des königlichen Schlosses zu Elsham nimmt die große Halle und nimmt in ihr die kunstvolle gotische Holzdecke das Hauptinteresse in Anspruch. Merton College in Oxford hat verschiedene Räume in englischem Stil des 14. Jahrhunderts bewahrt. Die Mehrzahl der altersgrauen und efeuumrankten Gebäude, die Oxford und Cambridge ihr einzigartiges mittelalterliches Ansehen verleihen, gehören jedoch erst der Spätgotik des nächsten Zeitraums an.

B. Die englische Bildnerei von 1250 bis 1400.

Unter der Regierung Heinrichs III. (1216—72) bedeckten sich auch in England die Schauseiten der großen Kathedralen allmählich mit Standbildern und Reliefs, die hier freilich, da die Gruppenportale der französischen Kirchen fehlten, in nüchternerer, jedenfalls weniger geschlossener Anordnung auftraten als in Frankreich. Besser aber als aus ihren durch die Feuchtigkeit des Inselwetters verwüsteten Überbleibseln lernen wir sie aus den alten Nachbildungen, wie denen von Carter, kennen. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erreichte der bildnerische Stil unter dem Einflusse des Festlandes hier die höchste Anmut und Reinheit. Im 14. Jahrhundert machte sich anfangs die flüssigere, manierierte Richtung geltend, die in der „gotischen Biegung" gipfelte. Daneben aber trat ein eigen-englischer Rückschlag ein, der zuerst um die Mitte des 14. Jahrhunderts im Anschluß an die von Italien beeinflußte Malerei eine gewisse Verschwommenheit zeitigte, gegen Ende des Jahrhunderts aber zur Steifheit und Härte der alten Zeit zurückführte. An den bildnerischen Überbleibseln der meisten großen Kathedralen lassen diese Stilwandlungen sich verfolgen.

Der reiche bildnerische Schmuck der westlichen Schauseite der Kathedrale von Wells wurde erst im 14. Jahrhundert vollendet. Die Madonna zwischen den knieenden Engeln im Bogenfelde der Haupttür zeigt bereits einen Anflug der „gotischen Biegung"; sie trägt das langfließende Gewand, das den festländischen Frauengestalten dieser Zeit eignet. In der Kathedrale von Lincoln gehören die dreißig Engelreliefs der Bogenzwickel unter den Chorfenstern noch dem besten Stil der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts an; Reineres und Anmutigeres als diese Engelgeschichten, deren Gesamtinhalt nicht ganz klar ist, hat die mittelalterliche englische Kunst überhaupt nicht geschaffen. Die Königsreihe an der Fassade dieser Kirche aber gehört dem harten, steifen Verfallstil an, der nach 1377 einriß. An der Kathedrale zu Lichfield zeigen die verstümmelten Heiligenstandbilder der Westseite noch den guten Stil des 13. Jahrhunderts. Die Königsreihe aber bildet auch hier den Übergang zur Ernüchterung. Charakteristisch für den weichen englischen Nationalstil des 14. Jahrhunderts sind die Bildwerke der Vorhalle der Kathedrale von Exeter: in der oberen Reihe die Krönung der Gottesmutter zwischen den zwölf Aposteln, in der unteren die gekrönten Häupter der weltlichen

Geschichte Englands, meist sitzende Gestalten von echt britischer Körperbildung und reichem Gesichtsausdruck. Die langgezogenen Gestalten in den Kapitellen des 1342 vollendeten Vierungsachtecks der Kathedrale von Ely aber atmen schon die gesuchte Haltung der Folgezeit.

In ähnlicher Weise läßt die Stilwandlung sich an den eigenartigen, zum Teil farbig bemalt gewesenen Grabdenkmälern verfolgen. Anfangs spielen die herrischen Rittergestalten mit gekreuzten Beinen (S. 261) neben den ruhig daliegenden Würdenträgern der Kirche noch eine Hauptrolle, machen im Laufe des 14. Jahrhunderts jedoch den in steifer Todesruhe mit lang ausgestreckten Beinen daliegenden Gestalten Platz. Die meisten liegen, wie betend, mit aufrecht aneinandergelegten Händen da. Das Material beeinflußte vielfach den Stil. Eine besondere Schule knüpfte sich an die Entdeckung der Muschelkalksteinbrüche auf der „Purbeck-Insel" in Dorsetshire. Diese derb-kräftige Purbeckschule blühte hauptsächlich im 13. Jahrhundert, um im 14. der feineren und weichlicheren Richtung Platz zu machen, die durch das nun bevorzugte Bronze-, Holz- und Alabastermaterial bedingt wurde. Als beste Liegefiguren der Purbeckwerkstatt gelten die des Erzbischofs Gray in der Kathedrale von York und des Königs Johann I. in der Kathedrale von Worcester. Als schönste Holzfigur hebt Armstrong die des Erzbischofs Peckham in der Kathedrale zu Canterbury, als prächtig mit Kupfer verschalte Holzgestalt die des William von Valence in Westminster Abbey hervor, deren große Totengedächtnishalle auch die schönsten englischen Bronzegrabmäler dieser Zeit beherbergt. Den reinen Idealstil des letzten Viertels des 13. Jahrhunderts zeigen hier die Denkmäler Heinrichs III. (gest. 1272) und der Königin Eleonore (gest. 1290), der Gemahlin Eduards I. Als Meister dieser tiefempfundenen Erzgußgestalten, die in ihrer großen Auffassung und feinen Durchbildung die schönsten Englands sind, hat sich der Goldschmied William Torrell (Torel) erwiesen, den für einen Italiener zu halten nicht notwendig erscheint. Echt englisch blicken die ideal gehaltenen Erzbilder Richards II. und seiner Gemahlin Anna von Böhmen drein. Die ganze Starrheit des ausgehenden 14. Jahrhunderts aber tritt in der nüchternen Erzfigur Eduards III. (gest. 1377) hervor, die in hart symmetrischer Haltung auf grauem Marmorsarge ruht. Kirchliche Strenge und künstlerisches Unvermögen, das sich um diese Zeit überall da einstellt, wo nicht ein frischer Naturalismus zum Durchbruch kommt, reichen einander hier die Hand. Edle hochgotische Steinfiguren in Westminster Abbey, in denen etwas von Torrells, des Erzgießers, Formenadel nachhallt, sind die Grabbilder des Tempelherrn Crouchback (gest. 1296) und seiner Gattin Lady Evelyne (gest. 1273). Schon individueller in der Kopfbildung, aber leerer in der Behandlung erscheint das Denkmal des Tempelherrn Aymer de Valence (gest. 1323), der noch mit gekreuzten Beinen, die Füße gegen einen Löwen gestützt, dargestellt ist. Die englische Richtung des 14. Jahrhunderts, die in weichen, fast weichlichen Linien schwelgt, kommt dann in der jugendlichen Alabasterfigur des neunzehnjährigen John of Eltham (gest. 1334) und in den auf kleinem Sarkophage nebeneinander

Abb. 279. Kopf des Alabasterliegebildes Eduards II. in der Kathedrale von Gloucester. Nach L. Enlart in A. Michels „Histoire de l'Art". (Zu S. 384.)

ruhenden Alabastergestalten der früh gestorbenen Kinder Eduards III. anmutig zum Ausdruck. Noch künstlerisch gehalten ist auch die edle, sorgfältig durchgebildete Alabastergestalt Eduards II. (gest. 1327) in der Kathedrale von Gloucester (Abb. 279). Die Alabasterbildnerei, die sich nach dieser Zeit auch der Altäre bemächtigte, verfiel dann aber bald nüchterner Handwerksmäßigkeit.

C. Die englische Malerei von 1250 bis 1400.

Die schöpferische Anteilnahme Englands an der Weiterbildung der mittelalterlichen Malerei Europas ist erst neuerdings deutlicher hervorgetreten. Auf die englische Großmalerei dieser Zeit, von der sich nur wenig erhalten hat, schließt man aber hauptsächlich nur von der Kleinmalerei der Handschriften zurück, deren Charakter gerade hier darauf hindeutet, wie auch Graf Vitzthum betont, daß sie sich im Anschluß an die Wandmalerei entwickelt hat.

Selbstverständlich waren auch die englischen Kirchen und Schlösser dieser Zeit mit Wandgemälden geschmückt. Die urkundliche Überlieferung darüber hatte schon der alte Horace Walpole gesammelt; über die bloßgelegten Reste hat Henry Marcel am ausführlichsten berichtet; aber diese recht geringen Überreste von heiligen Geschichten und Gestalten, die hier und da aus dem Stuckbewurf der Kirchenwände wieder hervorgeholt worden sind, geben uns keine lebendige Anschauung von der gotischen Wandmalerei Englands. Am wichtigsten sind die Bischofsgestalten und Teppichmalereien des 13. Jahrhunderts in der Galilee-Kapelle der Kathedrale von Durham. Am meisten zu bedauern bleibt, daß die zwischen 1263 und 1277 von einem Master William ausgeführten alttestamentlichen, allegorischen und geschichtlichen (Königskrönung) Wandbilder des Zimmers Eduards des Bekenners im Westminsterpalaste und die zwischen 1350 und 1358 entstandenen Wandgemälde der dortigen Stephanskapelle 1834 durch eine Feuersbrunst zugrunde gegangen sind. Nach den Stichen und Kopien hat Lethaby die älteren, hatte schon Schnaase die jüngeren Bilder dieser „Westminster-Schule" eingehend gewürdigt. Aus den verblichenen Resten des Jerusalemzimmers hebt sich nur die vorgebeugte Gestalt eines Petrus mit dem Schlüssel einigermaßen kenntlich hervor.

Als bedeutendes Werk echt englischer Tafelmalerei vom Ende des 13. Jahrhunderts wurde schon von Fry der schlecht erhaltene, aber vorzüglich gemalte vielteilige Altarvorsatz aus der Stephanskapelle der Westminster Abbey im British Museum hervorgehoben, der eine Reihe von Darstellungen aus dem Buche Hiob in fein empfundenem, beziehungsreichem Zeitstil darstellt. Reichlich mit Blattgold ausgestattet, wirken sie im ganzen teppichartig einflächig. Aber die Vorgänge sind ungewöhnlich lebendig erzählt, und das tastende Schwanken zwischen Stil und Natur in der Auffassung der handelnden Gestalten verrät ein unabhängiges Streben nach künstlerischem Ausdruck. Aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts aber haben sich einige bedeutende englische Tafelbilder erhalten, die noch Schnaase mit dem alten Waagen für Arbeiten sienesischer oder umbrischer Meister hielt, während sie heute gerade als Hauptstützen der Lehre von einer führenden Bedeutung der mittelalterlichen Malerei Englands angeführt werden. In der Tat zeigen sie in der sorgfältigen Durchbildung alles Beiwerks und in dem individuellen Ausdruck der Bildnisköpfe bei weicher Modellierung, kräftiger Färbung und stilvoller Gesamthaltung englische Sonderzüge, die, wenn auch vielleicht nicht ohne sienesische und burgundische Einwirkung, aus der alten britischen Miniaturmalerei heraus entwickelt zu sein scheinen. Beim Earl of Pembroke im Wilton House befindet sich die vielbesprochene, auf Goldgrund gemalte Doppeltafel, deren eine Hälfte den knieenden jugendlichen König Richard II., hinter dem seine Schutzheiligen stehen, deren andere Hälfte, ihm zugewandt,

Maria in blauen Gewändern zwischen blau gekleideten Engeln zeigt. „Die älteste gleichzeitige Darstellung eines englischen Herrschers" in der Abteikirche zu Westminster aber ist die große Bildnistafel, die Richard II. als gekrönten Weltherrscher, von vorn gesehen, mit dem Reichsapfel in der Rechten, dem Zepter in der Linken, auf einem Throne darstellt (Abb. 280). Unwillkürlich wird man an die Art des jüngeren Kölner Meisters Stephan, aber auch an gleichzeitige Prager Bildnisse erinnert.

Wichtig sind auch die englischen Glasgemälde und Buchbilder dieser Zeit.

Zu den ältesten gotischen Glasgemälden Englands gehören die feingestimmten, mit farbigen Zutaten grau in grau gehaltenen Fenster vom Ende des 13. Jahrhunderts in Merton College zu Oxford. Prächtig gefärbt, mit reicher Anwendung von Silbergelb, ist die einige Jahrzehnte jüngere Darstellung des Stammbaums Christi aus der Wurzel Jesse im siebenteiligen Ostfenster der Kathedrale zu Wells. Am reichsten aber ist die Kathedrale von York mit farbigen Fenstern versehen. Die zarten Graumalereien des „Fünf-Schwestern-Fensters" (S. 380) rühren noch vom Ende des 13. Jahrhunderts her. Um 1307 entstand nach Westlake das Fenster mit den Bildern aus dem Leben der hl. Katharina von Alexandrien. Das 1338 gemalte achtteilige Westfenster gipfelt in der „Krönung Mariä". Manierierter sind die Chorfenster von 1380. Jedenfalls kann man hier die englische Glasmalerei mit ihrer Vorliebe für Grau in Grau mit zarten Farbenzutaten durch ein Jahrhundert hindurch verfolgen.

Abb. 280. Bildnis Richards II. in Westminster Abbey, London. Nach A. Michel a. a. O.

Die Geschichte der englischen Buchmalerei dieses Zeitraums ist nach den zusammenfassenden Arbeiten von Middleton, Thompson, Warner und Herbert namentlich durch Haseloff und durch Graf Vitzthum gefördert worden. Messen die englischen Forscher ihrer Buchkunst anstatt der Pariser geradezu die Führung in der europäischen Handschriftenmalerei dieser Zeit bei, so hat Vitzthum die Wechselwirkung der englischen und der französischen Elemente überall aufzuklären gesucht. In der Übergangszeit, um 1250, läßt sich auch in der englischen Handschriftenmalerei jenes neue, unruhige Leben beobachten, das, wie wir gesehen haben, überall das Ende des romanischen Stils bezeichnet. Namentlich aus der Schreibstube des Klosters Saint Albans, deren künstlerischer Leiter Matthew Paris oder Matthias von Paris (S. 262; gest. 1259) war, gingen Werke hervor, wie die Geschichte der Eroberung Englands im British Museum (Royal 14 E) und das Leben Eduards des Bekenners in der Universitätsbibliothek zu Cambridge, deren leicht getönte, ausdrucksvoll belebte Umrißzeichnungen jene knitterigen Faltenenden der Gewänder zeigen, die dem inneren Lebensdrang dieser Richtung entsprachen. Dann begann der neue englische Buchstil, zunächst von den Rändern ausgehend, deren geometrische Grundlage immer reicher und üppiger von natürlichen Blüten, Blättern, Vögeln, anderem Getier und kleinen Scherzbildern (S. 358) überwuchert wurde, sich immer ausgesprochener auf sich selbst zu stellen; und bald breitet die architektonische Einrahmung sich über die ganze Bildfläche aus, die nun oft ganze Buchseiten bedeckt. Seit dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts tritt

eine ostenglische, in Norfolk und Suffolk blühende Klosterschule durchaus national-englischen Gepräges in den Vordergrund. Zu ihren Hauptwerken, in denen, wie Vitzthum sagt, der „bilderbuchartige Charakter und die Einordnung der Szenen in architektonische Rahmen" auffällt, gehören der Peterborough-Psalter in der Brüsseler Bibliothek (9961—62), der Psalter zu Sankt Paul in Kärnten nebst den Bruchstücken der ehemaligen Sammlung Weigel in Leipzig, der Tenison-Psalter des British Museum (Add. 24, 686), vor allem aber der berühmte Arundel-Psalter des British Museum (Arundel 83), dessen zweiter, jedenfalls vor 1300 entstandener Teil älter und stilechter erscheint als der erste. Namentlich in den sechs Bildern, die uns von der Geburt bis zur Kreuzigung des Erlösers leiten, und auf den ganzseitigen Bildern der Himmelfahrt und des Pfingstfestes tritt neben dem Streben nach Naturwahrheit die künstlerische Einordnung in den Rahmen hervor. Unter dem goldenen oder gemusterten Bildgrunde tauchen ganz unten bereits schmale Landschaftsstreifen auf. An der natürlichen Darstellung des Meeres auf dem Jonasbilde erkennt man den Künstler des meerumbrandeten Inselkönigreiches. Berühmt ist auch der etwas spätere Psalter des Bruders Robert Ormesby von Norwich in der Bodley-Bibliothek in Oxford (Douce 366). Die Randverzierungen dieses Buches schwelgen etwas wild und überfüllt in dem neuen natürlichen Stil, während seine in Deckfarben auf Goldgrund ausgeführten Bilder noch den echt gotischen Idealstil bewahren.

Abb. 281. Kreuzigung aus Queen Mary's Psalter, London, British Museum. Nach Graf Vitzthum, „Die Pariser Miniaturmalerei".

Neben dieser rein englischen Klosterschule ging gleichzeitig eine Hofschule her, in der sich deutliche Anklänge an die Pariser Schule zeigen. Hierher gehören die Bildnisse englischer Könige im British Museum (Cotton Vitellius XIII), die wohl noch dem 13. Jahrhundert entstammen, der Psalter der Königin Isabella in der Münchener Bibliothek (cod. gall. 16) und der Psalter im Lambeth Palace (N 233) zu London. Herrscht hier auch im schmückenden Beiwerk die englische Schwere und Fülle, so zeigen die figürlichen Darstellungen „im Verhältnis der Zeichnung zu der Modellierung, in der Schärfe der Linienführung und in der Trockenheit des Farbenauftrags" doch deutliche Beziehungen zur Pariser Kunst. Diese lassen sich dann aber auch in dem Hauptwerk der englischen Handschriftenmalerei vom Anfang des

14. Jahrhunderts, in Queen Mary's Psalter des British Museum (Royal 2 B VII) nicht verkennen. Namentlich die Randverzierungen lenken aus der maßlosen englischen Fülle in die ruhigeren, geschmackvolleren Gleise der Pariser Art zurück. Die Figurenbilder aber, von denen die leidenschaftliche Kreuzigungsszene (Abb. 281) wieder auf einem besonderen Boden steht, zeigen die geistreich flüchtige englische Mache der besseren Hälfte des Arundel-Psalters zu bewußtem, zart und leicht zeichnendem, hell und duftig tönendem Stil entwickelt. „Was in der flächigen Gebundenheit des Stils erreicht werden kann an Natürlichkeit und Wirkung", sagt Vitzthum, „das ist hier erreicht in der freien Zusammenschließung der entmaterialisierten Gestalten."

Nach 1350 trat auch in der englischen Buchmalerei das Ringen der Zeit nach Naturnähe immer deutlicher hervor. Was in der Beziehung in 200 Jahren erreicht worden, kommt uns zum Bewußtsein, wenn wir z. B. nur die arabeskenhaft schematisch gestalteten Phantasiebäume der Bilderbibel des British Museum (Cotton, C. IV) aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts mit Bäumen der Bücher dieser Zeit vergleichen, die natürlich gestaltete, wenn auch noch zu groß gesehene Blätter an natürlichen Stämmen tragen. In der Bilderbibel des Guyart du Moulin des British Museum, von 1356, sind auch die schönen, individuell belebten Köpfe bereits mit voller Farbe modelliert. So drängte die Zeit schließlich überall in derselben Richtung weiter.

II. Die Kunst Deutschlands und seiner Nachbarländer im späten Mittelalter.

1. Die Kunst des Rheingebietes von 1250 bis 1400.

A. Einleitung. — Die gotische Baukunst von 1250 bis 1400.

Kaiser Friedrich II., der strahlende Hohenstaufe, verschied gerade 1250 im fernen, heiß umrungenen Süden; Kaiser Wenzel, der Sohn jenes böhmischen Karls IV., der sich durch die Gründung der Prager Universität, der ersten Deutschlands, um das Geistesleben des Reiches verdient gemacht hatte, verlor seine deutsche Königswürde gerade 1400. Daß die dazwischen liegenden 150 Jahre dem Deutschen Reiche als solchem besonderen Segen gebracht hätten, läßt sich nicht sagen. Der Weiterentwickelung des Kunstlebens in Deutschland aber taten seine vielfach verworrenen Zustände keinen Abbruch. In den Residenzen der Landesfürsten wie in den freien Städten des rheinischen, des schwäbischen Städtebundes und des norddeutschen Hansabundes entfaltete sich ein reiches künstlerisches Leben, das sich zunächst auf dem Gebiete der Baukunst betätigte. Auch in Deutschland ging jetzt die Gotik überall als Siegerin aus dem Kampfe mit den überlieferten Formen hervor. Daß der neue Zeitstil im Nordosten Frankreichs, dem eigentlichen fränkischen Frankreich, zur einheitlichen Vollendung gediehen war, tut natürlich dem germanischen Einschlag seines Grundcharakters, den neuerdings Worringer, Vitzthum und Bock betont haben, keinen Abbruch. Jedenfalls hatte der gotische Baustil genug germanisches Empfinden verarbeitet und zum Ausdruck gebracht, um ihm auch in Deutschland eine verständnisvolle Aufnahme zu sichern. Daß diese Aufnahme manchmal nur in mehr oder weniger unselbständiger Nachempfindung französischer Bauten bestand, soll nicht geleugnet werden. Aber schon die örtlichen Verschiedenheiten, die sich in den gotischen Bauten Deutschlands bald aussprachen, zeugen davon, wie rasch die Gotik den deutschen Baumeistern in Fleisch und Blut übergegangen war; und in der Spätgotik des 15. Jahrhunderts, der wir erst im nächsten Bande näher treten können, wurden diese örtlichen Besonderheiten hier und da so kräftig vereinheitlicht, daß sie eine wirkliche deutsche Sondergotik hervorriefen.

Wie sich durch die Verarbeitung einzelner französisch-gotischer Elemente in Deutschland ein selbständiger, wenn auch nicht selbsttätiger Übergangsstil entwickelte, ja, wie Werkmeister, die in Frankreich gelernt hatten, hier und da schon vor der Mitte des 13. Jahrhunderts das ganze gotische System nach einzelnen deutschen Orten, z. B. nach Magdeburg, verpflanzten, haben wir bereits verfolgt (S. 269). Im übrigen übernahm erklärlicherweise jetzt das zunächst an Frankreich angrenzende Rheinland die Führung; und in das Gebiet des Rheines beziehen wir auch hier das seiner Nebenflüsse mit ein. In den Rheinlanden gingen die Werkleute, die um 1227 die Gewölbe des Zentralbaues von Sankt Gereon (S. 295) vollendeten, schon fast hochgotisch voran. Das Fenstermaßwerk ist, wie Dehio nachgewiesen hat, dem von Soissons entlehnt. Im Langhaus des Domes von Trier (S. 291) erzeugte das gotische Rippengewölbe, das sich gleichzeitig mit ungewöhnlich breiter Spannung auf den alten, ursprünglich romanischen Innenbau legte, ein Raumbild von im Norden ganz ungewohnter Eigenart. Die Liebfrauenkirche zu Trier aber scheint jünger zu sein, als man bisher annahm; sie war 1242 erst seit kurzer Zeit im Bau und war erst 1250 im wesentlichen vollendet. Doch bleibt sie, jedenfalls neben der Elisabethkirche in Marburg, die erste von Grund auf gotische Kirche der Rheinlande, ja Deutschlands, zugleich als gotischer Zentralbau eine Seltenheit ersten Ranges. Das Vorbild war der Chor der zierlichen frühgotischen Kirche Saint-Yved zu Braisne (Abb. 282) zwischen Reims und Paris. Dieser Chor wurde in Trier an der Westseite des Querschiffes in entgegengesetzter Richtung wiederholt (Abb. 283); alle vier Arme des Hauptkreuzes, das den Grundriß bildet, wurden aus dem Vieleck geschlossen, so daß von außen und von innen ein reiches Spiel vor- und rückspringender Linien das Mittelviereck, über dem sich ein Lichtturm wölbt, umzieht. Die vier Mittelpfeiler sind durch vier Dienste gegliedert (Abb. 284), die acht Umgangspfeiler steigen schlank und rund empor, sind aber alle noch von Schaftringen umgeben. Die Spitzbogenfenster, deren noch schlichtes Maßwerk aus dem Langhaus von Saint-Léger in Soissons stammt, sind noch in zwei Reihen übereinander angebracht. Dem Außenbau fehlen die Strebebogen. Aus französischen Einzelmotiven ist auch hier ein deutsches Ganzes entstanden, dessen Inneres zu den edelsten Schöpfungen der Gotik gehört.

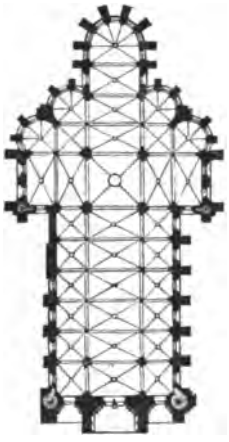


Abb. 282. Grundriß der Kirche Saint-Yved zu Braisne. Nach G. Dehio und W. Bezold, „Die kirchliche Baukunst des Abendlandes".

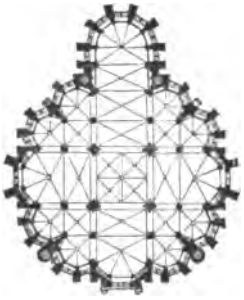


Abb. 283. Grundriß der Liebfrauenkirche zu Trier. Nach G. Dehio und W. Bezold a. a. O.

Ziemlich gleichzeitig mit der Liebfrauenkirche an der Mosel erhob sich ebenfalls in rein frühgotischer Gestalt die Elisabethkirche zu Marburg an der Lahn, an der von 1235 bis 1283 gebaut wurde: die westlichen Joche des Langhauses und die Fassade mit ihrem vornehmen Turmpaare gehören erst dem 14. Jahrhundert an. Frühgotisch sind Chor und Querhaus. Die einschiffigen Querhausarme sind genaue Wiederholungen des einschiffigen Chores, mit dem sie auch den vieleckigen Schluß teilen. Im Grundriß wirken Chor und Querarme daher kleeblattartig zusammen. Das Langhaus ist eine dreischiffige Hallenkirche, in der nur die doppelten Fensterreihen übereinander einer völlig einheitlichen Wirkung hinderlich erscheinen könnten. Der Gesamtbau ist ohne Vorbild, eine deutsche Schöpfung von einfach schlichtem Adel.

Langsam, aber sicher schritt der Bau des Münsters zu Straßburg (S. 299) fort, das, seit Goethe ihm sein jugendfeuriges Loblied gesungen, Deutschlands Lieblingskirche geblieben ist. Die ganze Stilentwickelung von der romanischen bis zur spätgotischen Zeit spiegelt das erhaltene Gebäude wider; aber seine einzelnen Teile sind in ihrer Art von hoher Vollendung; und der Gesamtbau wirkt schließlich doch mit dem ganzen Zauber mittelalterlichen Aufschwungs auf uns ein. Um 1250 war die Westwand des Querhauses, ein Meisterwerk deutschen Übergangsstiles vollendet. Das rein gotische, basilikal-dreischiffige Langhaus (Abb. 285), dessen Triforiengalerie zu den Fenstern hinzugezogen ist, entstand zwischen 1250 und 1275. Die Anklänge an die Formensprache des Neubaues von Saint-Denis, die es zeigt, verhallen in der Kraft und Klarheit seiner selbständigen weiträumigen Verhältnisse. Dann trat der vielgefeierte Baumeister Erwin von Steinbach (gest. 1318) im Westbau auf den Plan. Als sein eigenstes Hauptwerk galt früher die berühmte Fassade, die sich dreiteilig in wagerechter und senkrechter Richtung aus dem Gassengewirr erhebt. Wie die großen französischen Kathedralen ist sie mit drei Portalen und einem reichen Mittelrundfenster (Rose) ausgestattet; frei vor die Mauern gestelltes Stabwerk deckt sie wie ein Schmiedegitter oder wie eine „Harfenbespannung", Fialen und Wimperge in durchbrochener Arbeit umhüllen sie wie mit einem Spitzenschleier. Das füllende Mittelstück des dritten Geschosses zwischen den unteren Turmstockwerken ist natürlich ein Zusatz des 14. Jahrhunderts. Wir wissen jetzt, daß drei Meister nacheinander an dieser Fassade gearbeitet haben, und Dehio nahm früher an, daß Erwin der Meister des schönsten, zugleich freiesten, leichtesten und folgerichtigsten der drei bekannten Entwürfe sei, nach dem in der mittleren Bauzeit der Fassade gearbeitet worden ist, wogegen Moritz Eichhorn zu erweisen suchte, daß Erwin der letzte und schwächste der drei Fassadenmeister gewesen sei. Zuletzt hat H. Kunze die Frage an der Hand der drei erhaltenen Bauriße behandelt. Wie auch Erwins Anteil an der Gestaltung dieses Meisterwerkes der Hochgotik begrenzt werden mag, vom Meister selbst dürfen wir kaum noch mit Goethe sagen: „Und von der Stufe, auf welche Erwin gestiegen ist, wird ihn keiner herabstoßen. Hier steht sein Werk, tretet hin und

Abb. 284. Das Innere der Liebfrauenkirche zu Trier. Nach Photographie.

erkennt das tiefste Gefühl von Wahrheit und Schönheit der Verhältnisse, wirkend aus starker, rauher deutscher Seele." Aber auf den ganzen Bau wollen wir diese Worte noch heute beziehen. Die Türme erreichten 1365 die Höhe ihres dritten Stockwerks, mit dem sie flach abschnitten. Der hohe Spitzturm aber, der sich, achteckig ansteigend, unorganisch aus der Nordseite dieser Westfassade erhebt, eine Schöpfung des 1399 berufenen Ulrich Ensinger von Ulm und seiner Nachfolger, ist ein Kunstwerk für sich, das erst im 15. Jahrhundert ausgeführt wurde. Die durchbrochene Helmspitze des Kölners Johann Hültz wurde 1439 vollendet.

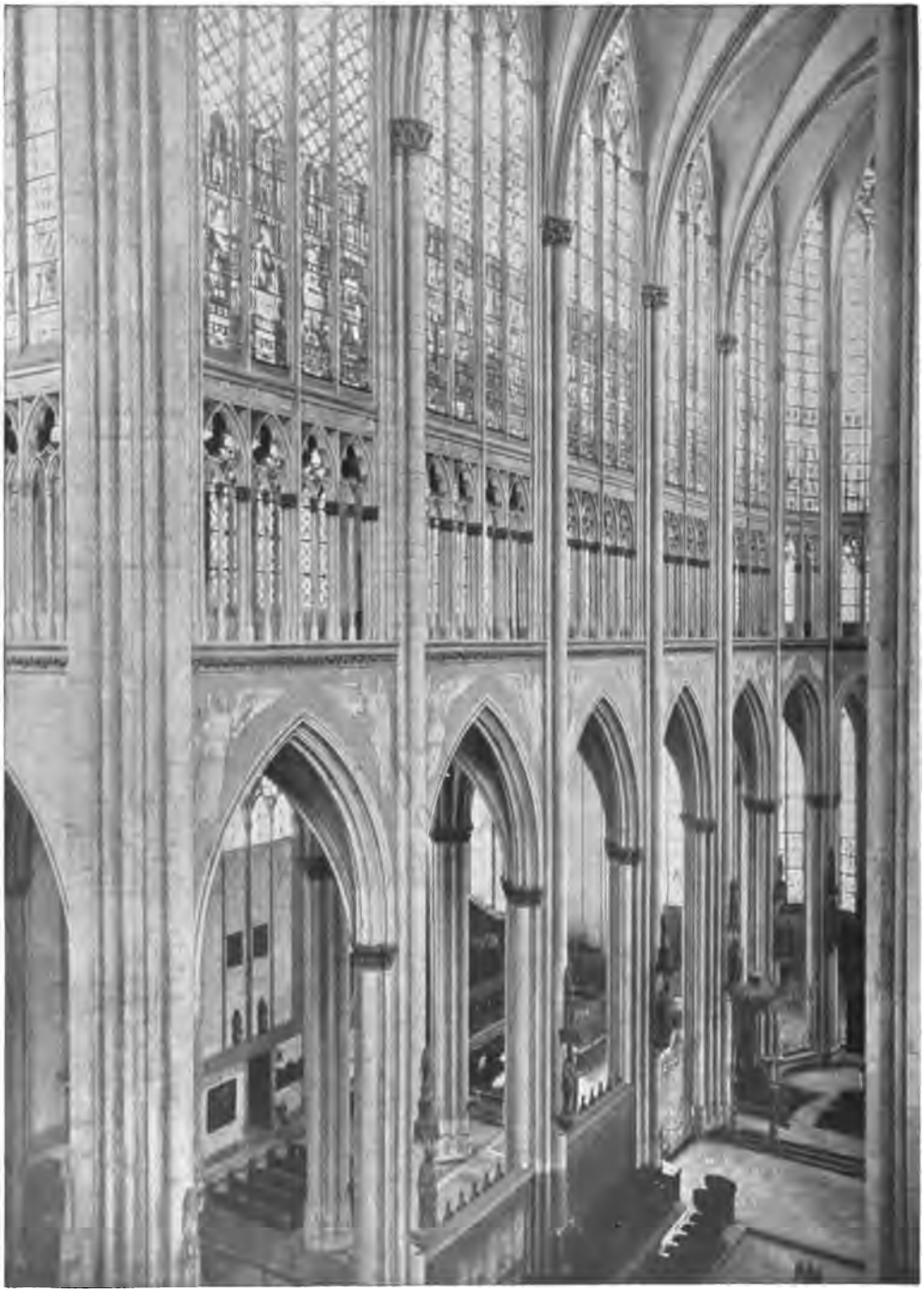
Abb. 285. Das Innere des Straßburger Münsters. Nach Photographie. (Zu S. 389.)

In der Entwickelung seines Aufbaues hatte das Freiburger Münster (S. 299) ähnliche Schicksale wie das Straßburger. In bezug auf seinen Turmbau aber war es glücklicher. Das Innere des um 1253 begonnenen, basilikal-dreischiffigen gotischen Langhauses wirkt, schon weil ihm die Triforiengalerie fehlt, etwas kahl und nüchtern. Prächtig und edel erhebt sich in reinster Hochgotik, von 14 Kapellen umschlossen, der Chor, der 1359 vom Meister Johannes von Gmund hinzugefügt wurde. Der Einzelturm über der edlen Vorhalle der Westfassade aber erscheint mit seinem schönen achteckigen Oberbau über dem vierseitigen, durch Ecktürmchen mit ihm verbundenen Unterbau und seinem reich vom reinsten Maßwerk durchbrochenen Helm (Abb. 286) als die höchste und klarste Offenbarung des gotischen Gedankens im Turmbau. Keiner seiner Vorgänger gleicht ihm, keiner seiner Nachfolger erreicht ihn.

Den Münstern zu Straßburg und Freiburg reiht sich in manchen Beziehungen, wenn auch französischer als sie, die Stiftskirche zu Wimpfen im Tal (1269—1300) an. In ihren

Taf. 55. Das Äufsere des Domes zu Köln.

Nach Aufnahme der Königl. Messbildanstalt zu Berlin.



Taf. 56. Vom Inneren des Domes zu Köln.

Nach Aufnahme der Königl. Messbildanstalt zu Berlin.

Bauurkunden wird der gotische Stil, in dem sie errichtet werden sollte, ausdrücklich als „opus francigenum“ bezeichnet; doch wirken die wohlabgewogenen, wenn auch etwas gedrückten Verhältnisse des Langhauses keineswegs französisch. Das Chorhaupt mit seinen schönen schlanken Fenstern gehört zu den feinsten gotischen Schöpfungen Deutschlands. Ein fast rein französischer Bau auf deutschem Boden ist dann aber die große niederrheinische Kathedrale von Weltruf, der Dom zu Köln (Taf. 55 u. 56). Der mächtige Chor, der zwischen 1248 und 1322 errichtet wurde, ist ein so genaues Abbild des Chores der Kathedrale von Amiens, daß gerade die geringen, aber wohlverstandenen Abweichungen die Annahme begünstigen, der Meister Gerard des Kölner Chores sei auch der Meister der Kathedrale von Amiens gewesen. Daß es der deutsche Meister Gerhard von Rile gewesen, ist ebensooft bestritten wie behauptet worden. Das Quer- und Langhaus des Kölner Domes, in denen der Stil der Kathedrale von Amiens schon durch ein neues Empfinden hindurchgeleitet erscheint, sind wahrscheinlich erst um 1322 von dem Meister Johannes geplant worden, der damals den Chor vollendet hatte. Das fünfschiffige Langhaus wird von einem dreischiffigen Querhaus durchschnitten. Mächtiger springt das Querhaus vor als in Amiens; und die Fünfschiffigkeit des Kölner Langhauses (Abb. 287) bereitet überzeugender und klarer auf den fünfschiffigen Chor vor als die Dreischiffigkeit des Langhauses von Amiens. Die dünneren, spitzeren, höher emporstrebenden Einzelformen erinnern schon eher an die von Saint-Ouen zu Rouen. Im Inneren sind die Bündelpfeiler vielgliederiger, im Äußeren ist das Strebewerk reicher und aufdringlicher als in Amiens; und während in Amiens die wagerechten Glieder sich, wo sie die senkrechten schneiden, noch verkröpfen, streben die senkrechten Linien in Köln ungestört und glatt in die Höhe. Bis 1450 wurde nur wenig vom Quer- und Langhaus ausgeführt. Schon seit 1350 aber

Abb. 286. Der Turm des Freiburger Münsters. Nach Photogr.

wurde ohne Rücksicht auf das fehlende Langhaus durch Meister Michael der Westbau in Angriff genommen; und in den nächsten hundert Jahren wurde von der Westfassade und von den Riesentürmen, die sich den Freiburger Münsterturm zum Vorbild nahmen, so viel vollendet, wie bis ins 19. Jahrhundert stand. Die Fassade, die das senkrechte Emporstreben so folgerichtig durchführt wie keine zweite, spiegelt mit ihren drei Portalen das fünfschiffige Innere doch nicht ebenso folgerichtig wider. Ihr fehlt das Mittelrundfenster der französischen Kathedralen. Die steilen Giebel der Wimperge beherrschen den Eindruck. Nach der Mitte des 15. Jahrhunderts blieb der Bau bis ins 19. Jahrhundert liegen, das das gewaltige Werk nach den wiedergefundenen alten Plänen und nach Maßgabe der vollendeten Teile unter begeisterter Teilnahme des ganzen deutschen Volkes vollendete. Unter den Baumeistern, die zu seiner Vollendung mitgewirkt haben, sind namentlich Moller, Zwirner und Voigtel zu nennen. In seiner jetzigen Gestalt ist der Kölner Dom die gewaltigste, aber auch die stilreinste aller gotischen Kathedralen. Seine Stilreinheit ist allerdings die schematische, abstrakte Folgerichtigkeit, die hier um so nüchterner wirkt, als das 19. Jahrhundert, das den größten Teil des Ganzen ausgeführt hat, den ihm an sich fremd gewordenen Stil natürlich mehr rechnend als empfindend wieder aufnahm. Berechnete Verhältniszahlen und gewollte Teilungsverhältnisse, wie die des Goldenen Schnittes, lassen sich überall nachweisen. Das Innere (Taf. 56) wirkt fast beängstigend spitz und hoch, und in dem Strebewerk der Außenseiten, das das Straßburger Münster noch schüchtern aufs notwendigste beschränkt, schwelgt der Kölner Dom, als sei es seines künstlerischen Eindruckes wegen erfunden. Die moderne Baumeisterkritik pflegt denn auch streng mit dem Kölner Dom ins Gericht zu gehen; den unbefangenen Kunstfreund aber wird die Größe und Erhabenheit dieses mit allen Mitteln gen Himmel strebenden Gotteshauses doch immer wieder zur Mitempfindung und Bewunderung zurückführen.

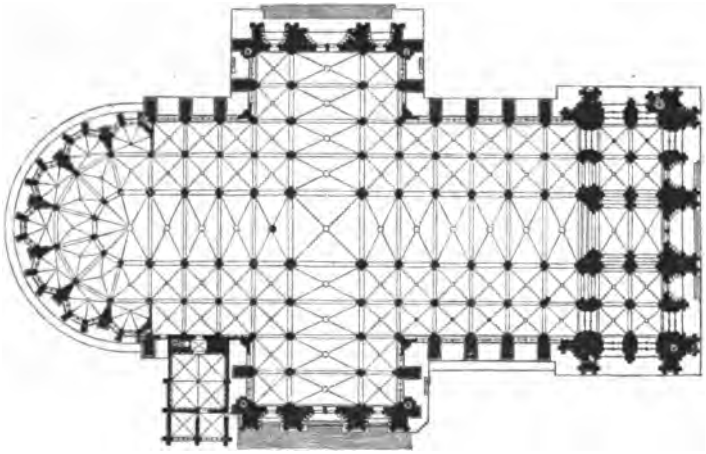


Abb. 287. Der Grundriß des Domes zu Köln. Nach R. Dohme, „Geschichte der deutschen Baukunst". (Zu S. 391.)

Übrigens spielten auch im Rheingebiet die Zisterzienserkirchen, für deren Geschichte auf neue Werke von Clemen und Gurlitt und von Rose hingewiesen sei, eine Rolle bei der Einführung des gotischen Stils. Der burgundisch-gotischen Grundanlage der Zisterzienserkirche zu Marienstatt im Westerwald (1243—1324) gesellte sich bereits ein Chor mit Kapellenkranz und offen zutage tretendes Strebewerk; die Zisterzienserkirche zu Altenberg (seit 1255) aber, deren dreischiffiges Langhaus von dreischiffigem Querhaus durchschnitten wird, ist mit ihrem Chorkapellenkranz und ihren alle Wände, einschließlich den Triforiengalerien, verdrängenden Riesenfenstern, trotz ihrer glatten Rundpfeiler, ein Prachtbau edler Hochgotik. Französische Vorbilder sind auch hier selbständig verwertet. Gleichzeitig aber wurde das gotische System in den

Bettelordenkirchen, die zunächst der Predigt dienen sollten, vereinfacht und vernüchtert: das Querhaus und die Türme fehlen den Kirchen dieser Art stets; am Oberrhein sind sie bei aller Spitzbogigkeit sogar oft noch flachgedeckte Rundsäulenbasiliken: so die Dominikanerkirche zu Konstanz und die Predigerkirche zu Basel, deren Schiff sogar 1356 noch mit flacher Decke erneuert wurde. Am Niederrhein dagegen wurden Bettelordenkirchen, wie die Dominikanerkirche in Koblenz und die schlichte Minoritenkirche in Köln, bereits eingewölbt.

Als Sprossen der genannten großen Schöpfungsbauten der rheinischen Gotik aber können nur noch einige Kirchen hervorgehoben werden. Die eine Hälfte der Trierer Liebfrauenkirche mit dem Staffelthema von Saint-Yved in Braisne finden wir im Chor der Stiftskirche Sankt Viktor in Xanten (seit 1263) wieder. Vereinfacht und verändert erscheint dieses Motiv im Chor der Stadtkirche von Ahrweiler (seit 1269), deren Langhaus die klare Gotik des 14. Jahrhunderts zeigt; im übrigen erkennt man den Einfluß des Trierer Baues besonders in einigen kleineren Kirchen an der Mosel. Die Elisabethkirche in Marburg hat einer ganzen Anzahl von hessischen Kirchen als Vorbild gedient, die Hallenkirchen sind wie sie, mit ihr aber auch das Querschiff teilen, das eigentlich dem Wesen der Hallenkirchen widerspricht. Genannt seien die Hauptkirche zu Alsfeld, die Stiftskirchen zu Wetter und Wetzlar und die Stadtkirche zu Friedberg, eine Hallenkirche von keuscher Kraft und schlichter Anmut, die ihr Erneuerer Hubert Kratz begeistert geschildert hat; als „Seitenschößlinge", wie Dehio sagt, gehören aber auch die Nikolaikirche in Frankfurt a. M. und die Stephanskirche in Mainz hierher. Dem Langhause des Straßburger Münsters folgt das Langhaus der Klosterkirche zu Maursmünster. Die Thomaskirche in Straßburg, deren Bau 1230 noch im Übergangsstil begonnen wurde, erhielt eine westliche Fensterrose nach dem Muster der Münsterfassade; ihr Langhaus aber wurde 1330 als Hallenkirche errichtet, die die einzige ihrer Art im Elsaß ist. Die Stiftskirche zu Wimpfen im Tal übte ihren Einfluß hauptsächlich neckaraufwärts bis nach Reutlingen aus, dessen Marienkirche (1343 vollendet) zu den vornehmsten gotischen Bauten Schwabens gehört. Den Spuren des Chores des Kölner Domes folgt der Chor von Sankt Veit in München-Gladbach; Anklänge an seine Art zeigt die reizende Katharinenkirche von Oppenheim, deren Chor freilich wieder durch die Trierer Liebfrauenkirche auf Saint-Yved in Braisne zurückführt, während ihr Langhaus mit seinen reichen Seitenkapellen den Stil des 14. Jahrhunderts geistvoll entwickelt zeigt. Ihre südliche Langseite, deren Endfenster zur Linken und Rechten durch Rosetteneinsätze ausgezeichnet sind, wirkt als symmetrisch gegliederte breitgelagerte Schauseite. Als Hauptbau der kölnischen Schule des 14. Jahrhunderts aber erscheint der Chor des Aachener Münsters, der mit seinen farbigen Riesenfenstern wieder wie ein klargestaltetes leuchtendes Glashaus wirkt. Verselbständigt hatte der deutsch-gotische Stil sich um diese Zeit längst.

Unter den hochgotischen weltlichen Bauten haben sich auch in den Rheingegenden stattliche Stadtmauern, Tore und Befestigungstürme erhalten. Unter den öffentlichen städtischen Bauten spielten die Rat- und die Kaufhäuser auch hier eine Hauptrolle. Am Oberrhein steht in Konstanz noch das stattliche Kaufhaus von 1388, dessen Außenwände mit ihren malerischen Erkern durch ein mächtiges Walmdach zusammengefaßt werden, stehen in Straßburg noch die Münsterwerkstatt („Frauenhaus") von 1347 und das langgestreckte Kaufhaus von 1350, dessen Stufengiebelschrägen mit Zinnen gekrönt sind. Von mittelrheinischen Bürgerbauten haben das Rathaus und das Kaufhaus zu Mainz sich leider nur in Abbildungen erhalten. Das Kaufhaus war mit einem Zinnenkranz und Ecktürmen versehen; das Erdgeschoß

war, wie bei fast allen an der Straße gelegenen vornehmen Häusern dieser Zeit, fensterlos; der dreischiffige Hauptsaal im Obergeschoß hatte über dem Haupttor einen Ausbau, der als Kapelle gedient zu haben scheint. Mit kleinen erkerartigen Ausbauten dieser Art, „Chörlein" genannt, pflegten auch die Rathaussäle an der Straßenseite geschmückt zu sein. In Frankfurt hat das städtische Leinwandhaus vom Ende des 14. Jahrhunderts mit seinen Spitzbogentüren, seinen Erkertürmchen und seinem Zinnenkranz ein gotisches Gepräge bewahrt. Am Niederrhein haben sich in Aachen und in Köln noch Teile der Rathäuser des 14. Jahrhunderts erhalten. Am Aachener Rathaus klingt in der zweigeschossigen Marktfassade mit ihren rechteckigen Kreuzstockfenstern die alte Gotik immer noch durch die neuere Überarbeitung hindurch; im Kölner Rathaus ist wenigstens der mit spitzbogiger Holztonne gewölbte Hansasaal, wenn auch nicht in seinem alten Gewande, so doch in seiner alten Gestalt erhalten.

Die Wohnbauten aus dem 12. und 13. Jahrhundert sind größtenteils der Neugestaltungssucht des 19. Jahrhunderts erlegen; doch hat sich in Aachen ein gotisches Haus aus der Mitte des 13. Jahrhunderts erhalten, das sogenannte Grashaus, das 1267 durch einen Meister Heinrich errichtet wurde. Über den drei spitzbogigen Maßwerkfenstern des Obergeschoßsaales ist dieses schmucke kleine Gebäude mit sieben hart aneinandergerückten Spitzbogennischen ausgestattet, in denen die sieben Kurfürsten aufgestellt sind. Ein wirklicher Palastbau dieser Zeit (1288 bis 1311) aber ist der Saalbau des Schlosses zu Marburg. Die zehn Kreuzgewölbe des zweischiffigen Rittersaales werden von vier achteckigen Mittelpfeilern gestützt. Das Maßwerk der fünf Fassadenfenster, deren mittleres in einem Giebelvorbau liegt, ist noch schlicht und streng. Der ganze Bau atmet vornehmen Ernst. Von den Ritterburgen des Rhein- und des Moseltales hat sich die steil aufgebaute Burg Eltz an der Mosel am besten erhalten. Ganz oder teilweise erneuert sind die Marksburg bei Braubach mit ihrem Dreieckhof, der getürmte Gruppenbau der Schönburg bei Oberwesel, die stolz geschlossene Burg Lahneck und vor allem der reichgegliederte „Pfalzgrafenstein" auf seinem Felsen im Rhein bei Caub; von der Romantik des Rheintales, dem sie seine malerischen Umrisse verleihen, sind sie unzertrennlich.

B. Die rheinische Bildnerei von 1250 bis 1400.

Die Geschichte der deutschen Bildnerei der gotischen 150 Jahre von 1250 bis 1400, von der Pinders großes, im Entstehen begriffenes Werk über die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter an nur die letzten Phasen mit behandelt, ist seit der ersten Auflage dieses Buches durch eine Reihe von Sonderschriften bereichert worden, die eine größere Fülle von Einzelheiten verarbeiten, als hier verwertet werden kann. War die oberrheinische Bildnerei Freiburgs und Straßburgs schon von Moritz Eichborn und von Meyer-Altona eingehend behandelt worden, so ist jetzt die mittelrheinische Monumentalplastik besonders durch Schriften von Back und von Stix näher untersucht worden, während die niederrheinische Bildnerei nach Clemens grundlegender Arbeit namentlich von Lübbecke, Lüthgen und Ipshording weiterverfolgt worden ist. Wenn die rheinische Baubildnerei sich bis zum Ende des 13. Jahrhunderts anscheinend eine größere Unabhängigkeit von der Baukunst, der sie diente, bewahrte als die französische, was nicht ohne weiteres als Vorzug hingestellt werden soll, so erklärt sich das schon daraus, daß die gotischen Bauwerke und die gotischen Bildwerke in Deutschland nicht immer gleichzeitig an die gleichen französischen Vorbilder anknüpften und daher nicht von Haus aus mit- und füreinander empfunden waren. Rasch genug entwuchs die gotische Bildnerei, auf rheinischen Boden verpflanzt, jedoch der Vormundschaft ihrer französischen Mutter.

An der Spitze der oberrheinischen Entwickelung stehen nach der jetzigen Anschauung nicht, wie man eine Zeitlang annahm, die Bildwerke am Freiburger Münster, die man ein Vierteljahrhundert zu früh ansetzte, sondern die Bildwerke der drei Westportale des Straßburger Münsters, die nicht als Nachahmungen, sondern als Vorbilder der Freiburger Arbeiten anzusehen sind (Abb. 288). Die Bildwerke der Straßburger Westfassade sind ein halbes Jahrhundert jünger als die herrlichen frühgotischen Arbeiten des südlichen Querschiffportales (S. 301), großenteils aber noch vor dem Brande des Jahres 1298 entstanden. In ihrer Gesamtheit veranschaulichen die Darstellungen der drei Westportale wieder den ganzen Inhalt

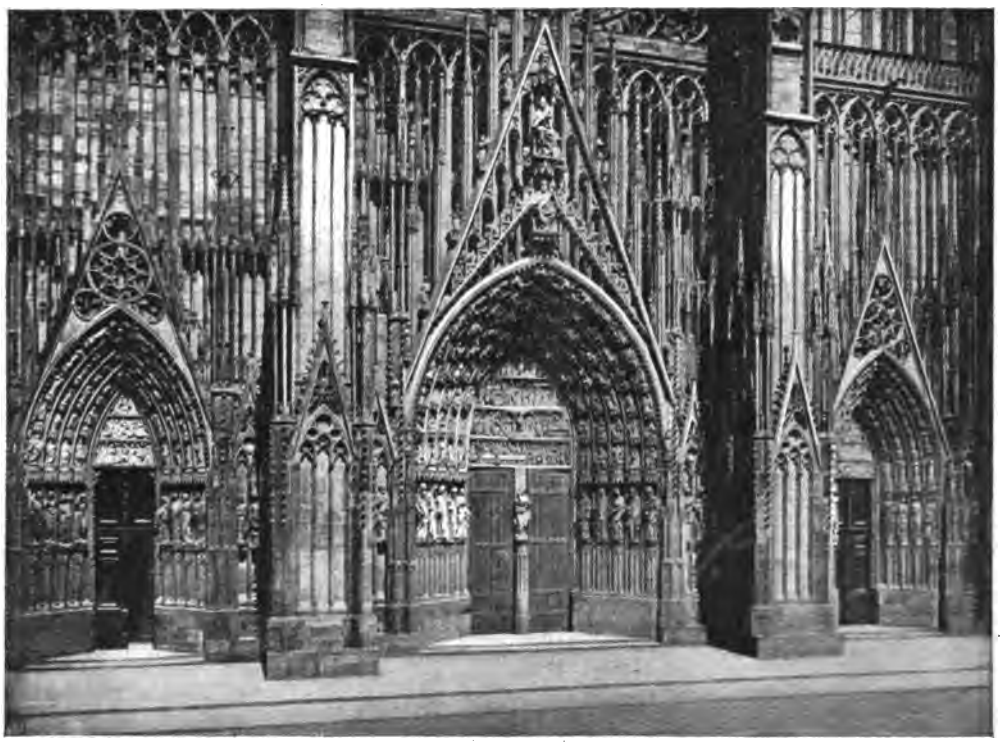


Abb. 288. Die drei Westportale des Straßburger Münsters. Nach Photographie.

der vereinigten scholastischen Welt- und Kirchenweisheit vom Sündenfall bis zum Jüngsten Gericht. In den größtenteils erneuerten drei Bogenfeldreliefs ist die Erlösungsgeschichte in wagerechten Friesstreifen veranschaulicht: über der nördlichen Seitentür die Jugend des Heilands, über dem Mittelportal die Leidensgeschichte bis zur Himmelfahrt, im südlichen Bogenfelde das Jüngste Gericht. Am besten erhalten haben sich, nach Meyer-Altonas Untersuchung, die großen Standbilder in den Nischen der Portalgewände und der an sie angrenzenden Fassadenwandteile. Aus dem Säulenheiligen der romanischen Türgewände sind Nischenheilige geworden. Am Mittelportal stehen der Tür zunächst eine Sibylle und ein königlicher Prophet; die übrigen zwölf Nischen füllen würdige Prophetengestalten. Am nördlichen Nebenportal stehen an dieser Stelle die zwölf Tugenden, die die Laster mit Füßen treten; am südlichen erscheint links der „Fürst der Welt" als Verführer mit den fünf törichten, rechts Christus selbst als Erlöser mit den fünf klugen Jungfrauen. Reimser Einflüsse treten nur in den

beiden ersten der törichten Jungfrauen hervor, die mit einigen der Tugenden des nördlichen Portals die abgeklärtesten Gestalten der ganzen Reihe sind. Andere der Tugenden des Nordportals stehen völlig auf eigenen Füßen, ihre Köpfe sind kleiner, ihre Finger zierlicher, ihre Gewänder freier und breiter gebildet als dort, aber ihre Gestalten sind der „gotischen Biegung" verfallen, die doch auch bei einzelnen der Jungfrauen des Südportals schon bemerkbar ist.

Abb. 289. Die Madonna am äußeren Türpfosten des Freiburger Münsters. Nach Photographie.

Absichtlicher, wenn auch weniger ausgebogen, wirken die Prophetengestalten des Hauptportals, die sicher erst dem 14. Jahrhundert angehören. Ihren Köpfen merkt man das Streben nach scharfer gegensätzlicher Durchbildung der Einzelheiten an, ohne daß sie dadurch individueller belebt erschienen. Der Anschluß an die Architektur tritt allmählich eben auch in der deutschen Bildnerei stärker hervor: und das Eingehen auf die Bedürfnisse der Gebäudeteile, so lobenswert es an sich ist, beeinträchtigt dann auch hier die Freiheit des bildnerischen Stiles.

Überaus eindrucksvoll bleibt auch der reiche, im ganzen wohlerhaltene Bildschmuck am westlichen Hauptportal und in der Vorhalle des Freiburger Münsters, der nach Moritz Eichborn zwischen 1260 und 1270 geschaffen sein sollte, nach Dehio aber kaum vor 1300 entstanden sein kann. Im Bogenfeld, in den Bogenkehlen und in den Leibungen der Haupttür ist auch hier die ganze Sündenfalls- und Heilslehre von der Weltschöpfung bis zum Jüngsten Gericht dargestellt. Was in Straßburg wohlabgewogen auf die drei Pforten verteilt ist, ist hier enger zusammengedrängt und zum Teil willkürlich durcheinandergemengt. Als Beherrscherin des Ganzen hat sich am Mittelpfosten der Haupttür die stehende Mutter Gottes mit dem Christkinde erhalten, die in Straßburg zerstört ist (Abb. 289); und 28 lebensgroße Gestalten sind im Inneren der Vorhalle an der West-, Nord- und Südwand über zierlichen Blendarkaden unter Baldachinen aufgestellt. Zu äußerst in der Portalleibung stehen die Kirche und die Synagoge einander gegenüber. Die eigentlichen Vorhallenstandbilder aber stellen z. B. Christus und den „Fürsten der Welt", die fünf klugen und die fünf törichten Jungfrauen, die sieben Wissenschaften und die Vertreter des Alten Testaments einander gegenüber. Dem Stil nach gehören diese Bildwerke, die den Kampf der Mächte der Finsternis gegen das siegreiche Licht der Kirche versinnbildlichen, zu den selbständigsten Schöpfungen der mittelalterlichen Kunst Deutschlands. Der vorherrschende, auch durch die Madonna vertretene Kopftypus, den die birnenförmige Gesichtsbildung mit betonten Wangen- und Augenknochen, dünner Nase, vortretendem Kinn und herb lächelnden Lippen kennzeichnet, ist von starkem Eigenleben erfüllt. Die Durchbildung der Körper und Gewänder ist hier und da noch hart und unsicher; verschiedene Hände haben offenbar den von einer Künstlerhand geschaffenen Entwurf im Stein ausgeführt; aber die tiefe Empfindung, die die Hauptgestalten beseelt, verleiht dem Gesamtwerk einheitliche Haltung und künstlerische Weihe. Im Gegensatz zu der Türpfostenmadonna der Vorhalle zeigt dann die Türpfostenmadonna im Inneren des Domes schon weichere Züge, ein lebendigeres Lächeln und jene geschwungene Haltung, die die Zeit beherrscht. Den keck gezierten Zeitstil der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts aber vertreten die Apostel an den Mittelschiffpfeilern des Inneren. Lebendige

Züge enthalten noch die Schöpfungsreliefs des Freiburger Nordportals; aber bei näherem Zusehen bemerkt man, daß hier schon alles auf oberflächliche Geschicklichkeit hinausläuft; und der Tod und die Krönung Mariä am Südportal (1370—80) erscheinen vollends weichlich und charakterlos. Auch der Bildschmuck der Westseite des Baseler Münsters aus der Mitte des 14. Jahrhunderts steht künstlerisch nicht besonders hoch, und geradezu als Verfall erscheint der späte Stil der zahlreichen Bildwerke des Münsters zu Thann im Elsaß, dessen kleinere Bogenfelder schon in „malerischeren" Gesamtbildern das Leben des Heilandes veranschaulichen.

Am Mittelrhein geht die Bildnerei dieses Zeitraums in derselben Richtung auf etwas anderen, von verschiedenen Seiten heranführenden Wegen voran. An der Spitze stehen hier die Bildwerke am West- und am Nordportal der Liebfrauenkirche zu Trier, die eher nach als vor 1250 entstanden sind. Wunderbar ist der Aufbau des rundbogigen Westportals mit den schlanken, freilich großenteils erneuerten Heiligengestalten, die die Strebepfeiler zu seinen beiden Seiten bekrönen; und wunderbar sind in ihrer Einzeldurchführung die freilich schlecht ins Halbrund gesetzten Darstellungen aus der Kindheit des Heilands im Bogenfelde über der Tür. Aber diese Kunst wirkt im Gegensatz zur Freiburger Bildnerei mehr französisch als deutsch: „die reinste Kunst der Isle de France" nannte Clemen sie sogar; und Reimser Schulung glaubt auch Dehio in ihnen zu erkennen. Kecker und selbständiger erscheint der bildnerische Schmuck am kleineren Nordportal dieser Kirche, in dessen Bogenfeld die Krönung Mariä in stehenden Idealgestalten frisch und innig dargestellt ist. Wie ein handwerksmäßiger Abklatsch französischer Arbeiten wirkt wiederum das Bildwerk der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal, das noch der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehört. Etwas frischer und bedeutsamer dagegen sind die Darstellungen an den Portalen der Stiftskirche zu Wetzlar, deren Zusammenhänge mit der Reimser und der Bamberger Schule Cohn-Wiener erörtert hat. Der Mitte des 13. Jahrhunderts entstammt das Bildwerk des südlichen Langhausportals mit dem Weltenrichter im Giebelfeld und den edlen Heiligengestalten im Gewände. Hundert Jahre jünger sind der Weltenrichter und die Heiligengestalten nebst der Maria am Mittelpfosten des Südportals des Westturms. Erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts aber entstanden die Krönung Mariä und die Anbetung der Könige im Bogenfelde, die klugen und törichten Jungfrauen in den Bogenläufen und die Madonna am Türpfosten des Westportals, die trotz ihrer gotischen Biegung und ihres breiten Lächelns noch Adel und Liebreiz atmet.

In der Mainzer Monumentalkunst dieser Zeit kreuzen sich Reimser, Bamberger und Naumburger Einflüsse. An französische Kathedralenbildwerke erinnern trotz ihrer derberen Art die sechs langhalsigen Apostelsitzbilder im Domkreuzgang, die kaum jünger als 1275 sein können. Ein Jahrzehnt jünger mag die vielgenannte, von langen Ringellocken und noch bauschigen Gewandfalten umwallte Mutter Gottes an einem Hause der Fuststraße zu Mainz sein, die von der Bamberger Ekklesia (S. 416) abzustammen scheint. An die Naumburger Lettnerbildwerke knüpfen die Reste eines Lettners im Domkreuzgang an, die, zwischen 1290 und 1300 ausgeführt, neuerdings unrichtig zusammengesetzt, Stücke eines Weltgerichts in großartig lebendiger Auffassung zeigen.

Den Niederrhein beherrschte im 14. Jahrhundert die kölnische Bildnerei, die sich jetzt, nur in der äußeren Formensprache durch belgische und französische Beispiele bedingt, auf der doppelten Grundlage des siegreich erstandenen frischen kölnischen Bürgersinnes und des schwärmerischen, aus der Klosterpflege in die Volksseele übergreifenden kölnischen Mystizismus zu inniger, ausdrucksvoller Eigenart entfaltete. Die kölnische Malerei war vorangegangen.

Die Bildnerei nahm in Köln erst im 14. Jahrhundert, nachdem die französischen, am Domchor tätigen Steinmetzen die Stadt verlassen, ihr örtliches Gepräge an. Die ersten großen Hauptwerke dieser eigentümlich kölnischen Bildnerei nach 1322 (Dehio hält sie im Gegensatz zu Lübbecke allerdings für älter) sind die edlen, leicht ausgeschwungenen, von eigenwillig belebten Gewandfalten umspielten Standbilder des Heilandes, seiner Mutter und seiner zwölf Jünger an den Innenpfeilern des Domchors. Gerade in ihren klugen Mienen und ausdrucksvollen Gebärden spricht sich, leise ins Süßliche verzogen, die seelische Inbrunst der kölnischen Mystik aus (Abb. 290). Nur Kunstschöpfungen zweiten Ranges sind die marmornen Hochaltarbildwerke des Domes, die um 1350 anzusetzen sind. Die Einzelgestalten sind zum Teil ins Museum verbracht worden. Sie vertreten in ihren kurzen, körperlicheren Gestalten und ihren irdischeren Köpfen jenen Pfeilerstandbildern gegenüber die bürgerliche Seite der kölnischen Schule.

Abb. 290. Jakobus der Ältere vom Kölner Domchor. Nach Photographie von Dr. Fr. Stoedtner, Berlin.

Auch die „neun Helden" des Hansasaales des Kölner Rathauses, die aus den sechziger Jahren stammen, sind künstlerisch nicht eben hoch zu bewerten. Die neue, leiblichere, bürgerlich festere, menschlich ausdrucksvollere Richtung erreicht in den fünf überlebensgroßen Apostelstandbildern in der Leibung des Petersportals im Südturm des Domes ihre Höhe. Man schreibt sie in der Regel erst dem vollen 15. Jahrhundert zu; Lübbecke aber mag recht haben, sie um 1380 anzusetzen. Die gotische Ausbiegung ist so gut wie verschwunden; die hoch und gerade gewachsenen Männergestalten, die von ruhigem Gewandfall umflossen dastehen, blicken aus klassisch geschnittenen Charakterköpfen gedankenvoll in die Ferne. Auf gleicher Höhe stehen die gekrönten Madonnenstandbilder in Sankt Ursula und im Kunstgewerbemuseum zu Köln, wogegen die Madonnen von Sankt Kunibert, Sankt Gereon und Sankt Columba, die uns über die Jahrhundertwende hinausleiten, die mystische Beseelung des gotischen Idealismus bei zunehmender Körperlichkeit im einzelnen immer mehr in leere Süßlichkeit umsetzen.

Lehrreicher noch als die gotische Monumentalbildnerei dieses Zeitraums, den wir auch für Deutschland nicht mit anderen als frühgotisch, sondern als hochgotisch bezeichnen, ist in manchen Beziehungen die gotische Grabbildnerei des Rheingebietes. Individuell im Sinne künstlerischer Eigenart war die deutsche Bildniskunst um 1250, individuell im Sinne der Herausarbeitung der Eigenart der dargestellten Persönlichkeiten wurde sie erst nach 1400. Die Stilverschiebung vollzog sich allmählich in den dazwischenliegenden 150 Jahren. Wirklich Hervorragendes, Ewiggültiges erblüht nur ausnahmsweise an diesem Entwickelungswege; aber einige deutsche Grabdenkmäler dieser Zeit gehören doch zu den hervorragenden Schöpfungen des Mittelalters. Bis um die Mitte des 13. Jahrhunderts, das also auch in dieser Beziehung einen Abschnitt bildet, herrschen in den Inschriften die einfachen großen römischen Buchstaben; seit 1250 treten die großen, seit 1350 die kleinen gotischen Buchstaben an ihre Stelle. Bis 1300 liegen die steinernen Bildnisplatten auf dem Boden oder auf Sarkophagen;

nach dieser Zeit werden sie wegen Platzmangels in den Kirchen vielfach aufrecht an die Wände gestellt. Dem Idealstil der hochgotischen Zeit gehören einige mittelrheinische Grabplatten des 13. Jahrhunderts an: in der Elisabethkirche zu Marburg das Grabmal des Landgrafen Konrad von Thüringen (gest. 1245), der Hochmeister des Deutschen Ordens war; im Dom zu Mainz z. B. der strenge Denkstein des Erzbischofs Siegfried III. von Eppstein (gest. 1249), auf dem neben dem Verstorbenen in kleinerer Gestalt die beiden Könige erscheinen, die er gekrönt hat, auch nach Börger eine Arbeit Bamberger Stilrichtung. Im Übergang zum 14. Jahrhundert steht am Oberrhein die edle Gestalt Kaiser Rudolfs von Habsburg (gest. 1291) auf seinem Grabstein in der Krypta des Domes zu Speyer. Der Körper ist hier noch in idealem Stil gehalten, und auch am Kopf sind nur Einzelheiten, wie die lange Nase, individuell betont. Das Liegebild der Gemahlin Rudolfs von Habsburg im Münster zu Basel trägt die Idealzüge der Gestalt der „Grammatik" der Freiburger Münstervorhalle. Im Verlaufe des 14. Jahrhunderts mehren sich die Grabbildnisse überall; die Bildnisähnlichkeit wird immer schärfer; die Einzelheiten werden immer sorgfältiger durchgebildet. Hervorgehoben seien im oberen Rheingebiet die Arbeiten des Straßburger Meisters Wölfelin von Rufach: in der Wilhelmerkirche zu Straßburg das lebensvoll durchgearbeitete Doppelgrab der Grafen Philipp und Ulrich von Werd (gest. 1332 und 1342) und im Kloster Lichtental bei Baden das edle, um 1335 ausgeführte Grabdenkmal der 1260 gestorbenen Stifterin, Markgräfin Irmengard; am Mittelrhein im Mainzer Dom der Grabstein des Erzbischofs Peter von Aspelt (gest. 1320) mit den kleiner als er dargestellten, von ihm gekrönten drei Königen, die alle die gleichen Züge zeigen, vor allem aber das noch spätgotisch empfundene, in der Durchbildung des Kopfes aber schon ganz von der Eigenart des Dargestellten erfüllte Grabmal des Erzbischofs Konrad von Weinsberg (gest. 1396; Abb. 291); am Niederrhein, dessen gotische Grabplastik Clemen eingehender gewürdigt hat, als es hier möglich ist, im Kölner Dom das Grabmal des Grafen Gottfried von Arnsberg (gest. 1370), dessen liegende Rittergestalt schon mit handwerksmäßig tüchtigem Wirklichkeitssinn durchgeführt ist, und namentlich das Denkmal des Erzbischofs Engelbert III. von der Mark (gest. 1368), dessen Sarkophag an den Seitenwänden nach burgundischer Art (S. 371) mit fein durchgeführten und anmutig empfundenen kleinen Standbildern Trauernder geschmückt, doch aber von deutscher Empfindung erfüllt ist.

Abb. 291. Grabmal des Erzbischofs Konrad von Weinsberg im Dom zu Mainz. Nach Photographie von Kroft in Mainz.

Für die Holzbildnerei sind zunächst die Chorgestühle von wachsender Bedeutung. Prächtige niederrheinische Werke dieser Art lassen sich von dem Gestühl aus Altenberg (1287) im Kunstgewerbemuseum zu Berlin bis zu dem des Xantener Domes (1330) mit seinem üppigen, durch allerlei Getier belebten Rankenwerk und dem des Kölner Domes (1330) mit seinem abwechselnd leidenschaftlichen und ausgelassenen Bildwerk verfolgen; die Chorgestühle in der Severins-, in der Apostel- und in der Gereonskirche zu Köln gehören, wie Reiners dargetan hat, noch dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts an: und wie schlank, lang und stilvoll dem

Holz entschnitzt, recken sich der hl. Gereon und die hl. Helena an den Wangen dieses Chorgestühls von Sankt Gereon! Die bestgearbeitete und feinst beseelte niederrheinische Holzfigur des 14. Jahrhunderts aber ist die sogenannte „Mailänder Madonna" in der Dreikönigskapelle des Kölner Domes.

Auch die Entwickelung der Holzschnitzaltäre, die eine so wichtige Rolle in der deutschen Kunst des nächsten Zeitraumes spielen, läßt sich am Rhein aus dem 14. Jahrhundert heraus verfolgen. Zu den ältesten erhaltenen Werken dieser Art gehört der um 1340 entstandene Hochaltar in der Stiftskirche zu Oberwesel; die Heiligen des alten und des neuen Bundes sind hier freilich noch ohne äußeren Zusammenhang in gotischen Architekturnischen aufgestellt; aber diese kleinen, reich bemalten und vergoldeten Gestalten, die die ganze Heilsgeschichte verkörpern, sind, wenn auch noch etwas leblos, so doch würdig und eindrucksvoll wiedergegeben. Nur wenig jünger ist der Altarschrein der Marienstatter Kirche (S. 392), der bei geöffneten Flügeln in der oberen Reihe die Krönung Mariä zwischen je sechs Aposteln, in der unteren Reihe aber Reliquienbüsten zeigt, deren Schnitzstil aus dem Metallstil übersetzt erscheint. Die Gliederung dieser Schreine ist noch rein architektonisch. Ihre Darstellungen streben noch nicht nach räumlich-bildlichem Zusammenschluß.

Der Erzguß war seit 1250 in Deutschland im Rückgang begriffen. Als Werk des mittelrheinischen Erzgusses dieser Zeit aber ist immerhin das laut seiner Inschrift 1279 durch Meister Eckard von Worms gegossene ufbecken des Domes zu Würzburg anzusehen, das den Übergang der gotischen Schmuckformen auf die Geräte verdeutlicht; seine acht Reliefs aus dem Leben des Heilands zeigen die reinen Formen und die freie Bewegung der Blütezeit des gotischen Stiles. Als Hauptwerk des niederrheinischen Erzgusses der Jahrhundertwende aber erscheint das schöne eherne Grabdenkmal des Erzbischofs Konrad von Hochstaden (gest. 1260) im Dom zu Köln. Ruhig und einfach ist noch das Gewand des großartigen Liegebildes aufgefaßt; der Kopf aber überrascht durch seine völlig freie und doch vornehm durchempfundene Bildnismäßigkeit.

Der gleichzeitigen deutschen Goldschmiedekunst wuchs durch den zunehmenden Reichtum der Fürsten, Ritter und Bürger eine Fülle neuer Aufgaben zu. Die Formen der gotischen Baukunst wurden, wo es anging, mit dem gotischen Aufbau, sonst ohne ihn, auf die goldenen und silbernen Tafel- und Kirchengeräte übertragen. Ihr Schmuck bestand teils aus diesen Bauformen selbst, teils aus leicht stilisierten, neu der Natur entlehnten Blatt- und Blütenmotiven, teils aus Menschen- und Tiergestalten, die phantastisch, humoristisch oder satirisch zugestutzt wurden. Nur geringen Nachwuchs fand die Kunst der Reliquienschreine. Ob der im 14. Jahrhundert gearbeitete Schrein der Johanniskirche zu Osnabrück, der die Gestalt einer gotischen Kapelle zeigt, rheinischen Ursprungs ist, ist ungewiß. Sicher rheinisch aber ist das Simeonsreliquiar des Aachener Domes, das über einem Tisch, auf dem eine Onyxvase steht, die Darstellung des Jesusknaben im Tempel durch frei bewegte Gestalten zur Anschauung bringt. Als Kopfreliquiar dieser Zeit schließt sich die Silberbüste des hl. Cornelius in der ehemaligen Abteikirche zu Cornelimünster dieser Arbeit an. Der von ausgeprägtem, wenngleich etwas starrem Eigenleben erfüllte Kopf zeigt deutlich den Übergang in die Art des 15. Jahrhunderts.

C. Die rheinische Malerei von 1250 bis 1400.

Ein gutes Stück künstlerischer Entwickelungsgeschichte tritt uns in der deutschen Malerei dieses Zeitraums entgegen. Während der ersten fünfzig Jahre streift sie allmählich den unruhig zackigen Umrißstil ab, in den sie gegen Ende des romanischen Zeitalters ausgelaufen

war (S. 287, 308, 322), um zu der zugleich ruhigeren und lebendigeren, immer stilvollen Art der gotischen Malerei überzugehen. Während der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts beharrte sie mit Anmut und Anstand in der flächenhaften Umrißmalerei dieses Stiles, um dann allmählich zu malerischerer Licht- und Schattenverteilung und zu räumlicherer Auffassung zu gelangen. Italienische Einflüsse waren hierbei nicht ausgeschlossen. Frankreich, Burgund und die Niederlande aber waren auch in dieser Entwickelung vorangegangen. Deutschland folgte zögernd, doch mit eigener Empfindung. Das Stoffgebiet erweiterte sich zusehends. Meisternamen traten allmählich mehr in den Vordergrund; und, von Italien abgesehen, haben sich auch in keinem Lande Europas so viele Gemälde des späteren Mittelalters erhalten wie in Deutschland. Über die rheinische Malerei dieses Zeitraums haben besonders die Forschungen aus'm Weerths, Scheiblers, Aldenhovens, Clemens und Firmenich-Richartz' neues Licht verbreitet, und Mela Escherich hat ein angenehm lesbares Buch über die kölnische Schule geschrieben.

Der kirchlichen Wandmalerei wurde im Rheingebiet so gut wie überall durch den gotischen Baustil ein gutes Stück ihres Bodens entzogen; wiederhergestellte Verzierungsmalereien sind daher in reicherem Maße erhalten als Decken- und Wandgemälde, die sich freilich hier und da immer noch zu behaupten wußten. Neuaufgedeckte hessische Wandbilder hat Dammann herausgegeben. Am Oberrhein sind so gut wie am Mittel- und Niederrhein Reste alter Kirchenmalereien dieses Zeitraums wieder bloßgelegt worden: in Basel und in Oberwinterthur wie in Freiburg, in Weißenburg und in Hirschhorn; in Worms wie in Mainz, in Jugenheim und in Ilbenstadt; in Trier wie in Limburg, in Metz und in Koblenz; in Boppard wie in Brauweiler, in Nideggen und natürlich vor allem in Köln. Wir können nicht bei allen diesen Resten verweilen. Im Oberrheintal ist als gotische Malerei rheinischen Stils mit süddeutschem Sonderempfinden die ergreifende Kreuzigung von 1348 im Münster zu Konstanz hervorzuheben, die Gramm untersucht hat; der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts aber gehören die inhaltlich fesselnden Freskenreste aus der Legende von den drei Lebenden und Toten an, die aus der alten in die neue Kirche von Badenweiler übertragen worden sind. Am Mittelrhein entstammt die Kreuzigung über dem Grabe des Erzbischofs Kuno in der Kastorkirche zu Koblenz dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts; die gotische Biegung ist hier kaum noch bemerkbar; ein Ringen nach seelischem Ausdruck bricht in den Gestalten der Maria und des Johannes hervor. Die ganze niederrheinische Malerei aber überragte und beherrschte jetzt unbestritten die kölnische Schule. Köln gehörte schon im 14. Jahrhundert zu den Knotenpunkten des Welthandels. Wie es den gewaltigsten Dom zu bauen begonnen, so gönnte es auch der Malerei den weitesten Spielraum. Den zackig flatternden Gewandstil von Sankt Gereon wiederholen noch in der vollen zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts die Deckenbilder in Sankt Marien in Lyskirchen zu Köln, die Geschichten des Alten und des Neuen Testamentes auf blauem Grunde in lebhaften Farben wiedergeben. Ruhiger sind die Linien, schlanker die Gestalten, lebendiger die Bewegungsmotive in den ebenfalls auf blauen Grund gestellten Bildern aus dem Leben des Heilandes und aus der Legende der hl. Cäcilie im Altarraum der Cäcilienkirche zu Köln; um 1300 entstanden, eröffnen diese bemerkenswerten bodenwüchsigen Fresken die kölnische Schule des 14. Jahrhunderts. Auf dem Boden der neuen, ideal-typischen Formensprache steht die feierliche „Majestas" in der Chornische der Kirche zu Brauweiler; und auf demselben Boden stand die reiche Folge von Wand- und Deckengemälden der Kirche zu Ramersdorf im Siebengebirge, die sich nur in Wasserfarben-Nachbildungen im Berliner Kupferstichkabinett erhalten haben. Der ganze christliche Darstellungskreis trat

hier hervor; Freud' und Leid aber spiegelten sich schon nicht nur in den Gebärden, sondern auch in den Mienen der handelnden Personen wider. In Köln folgen um 1330 die Wandmalereien von Sankt Andreas, die Clemen 1907 veröffentlicht hat. Die Gewänder ihrer Gestalten zeigen „auffallend lange, dichte Faltenzüge, wie sie sich sonst nirgends wiederfinden" (Graf Vitzthum). Ein Jahrzehnt jünger mögen die Fresken im Chor der Severinskirche sein. Die bedeutendsten niederrheinischen Wandbilder dieses Zeitraumes aber sind die zwischen 1350 und 1360 entstandenen, in Temperafarben ausgeführten und mehr im Stil der Buch- oder doch der Tafelmalerei gehaltenen Gemälde an den Innenwänden der Chorschranken des Domes zu Köln, die sich gerade dadurch erhalten haben, daß sie in der Regel mit Teppichen bedeckt sind. Es galt hier, mit der architektonischen Gliederung und der Farbenpracht der Glasfenster des Chores zu wetteifern. In der Tat sind die Handlungen wie die Einzelgestalten in ein zweistöckiges Gerüst golden gemalter gotischer Baldachinarkaden vor farbig gemustertem Teppichgrunde verlegt. Über einem Kreidegrund ist mit kräftigen Temperafarben und Vergoldungen gearbeitet. An der Nordseite sind die Legenden der Apostelfürsten Petrus und Paulus und des hl. Silvester dargestellt; an der durch reifere Formen und Farben hervorragenden Südseite kommt das Leben der Jungfrau Maria und der hl. drei Könige zur Anschauung. Die schlanken, sich biegenden Gestalten zeigen den unkörperlichen kölnischen Stil dieser Zeit, die seelische Erregung wird hauptsächlich noch durch das Spiel der Hände angedeutet; aber die Typen der Alten und der Jungen, der Weisen und der Törichten, der Guten und der Schlechten werden doch auch in den Köpfen deutlich auseinandergehalten; und Hell und Dunkel sind nicht nur in den Gewändern sorgsam verteilt, sondern kommen auch in den Köpfen durch aufgesetzte weiße Lichter zur Geltung. An den Zierformen der umrahmenden Architekturen und ihren baulichen und figürlichen Zutaten hat Graf Vitzthum die englische Herkunft dieses kölnischen Stils zu erweisen gesucht. Ganz zum Ende des 14. Jahrhunderts aber führt uns die große Kreuzigung herab, die auf rotem Grunde in der Sakristei von Sankt Severin in Köln dargestellt ist; hier meldet sich, wie in den gleichzeitigen plastischen kölnischen Kruzifixen bereits das Wirklichkeitssuchen des neuen Jahrhunderts, und hier klingen denn auch schon alle Fortschritte mit, die die kölnische Tafelmalerei in der Schule des Meisters Wilhelm (S. 407) gemacht hatte.

Die weltliche Wandmalerei litt natürlich weniger unter der gotischen Baukunst als die kirchliche. In Burgen und in Bürgerhäusern standen ihr zahlreiche Wände zur Verfügung. Erhalten aber hat sich wenig von alledem; mehr am Oberrhein als am Niederrhein; am wichtigsten ist die Trinkstube im Haus „Zur Zinne" zu Dießenhofen, deren Gemälde Durrer und Wegeli veröffentlicht haben. Die Bilder aus Neidharts „Schwank vom Veilchen" wirken hier wie ein Nachklang jener Iweinbilder im Hessenhofe zu Schmalkalden (S. 286). In den sittenbildlichen Wandgemälden des Montischen Hauses zu Konstanz (Münsterplatz 5) erkennt Vitzthum einen Zusammenhang mit der nordfranzösischen Handschriftenmalerei des 14. Jahrhunderts. Als niederrheinische Hauptschöpfung aber sind die Wandgemälde des Hansasaales des Kölner Rathauses zu nennen, deren Reste, die streng gezeichneten Prophetenköpfe (um 1370) des Kölner Museums, vielleicht von jenem Meister Wilhelm herrühren, der, wie wir sehen werden, eine Rolle in der Geschichte der kölnischen Tafelmalerei dieser Zeit spielt.

Oberrhein, Mittelrhein und Niederrhein aber wetteifern ebenbürtig miteinander auf dem Gebiet der kirchlichen Glasmalerei, deren kunstgeschichtliche Würdigung durch das große Werk von Oidtmann und ein Buch von J. C. Fischer gefördert worden ist. Die Wandlung der Formensprache vollzieht sich in der Glasmalerei langsamer als in der Wand- und

Tafelmalerei; den ausgeschwungenen gotischen Gestalten bleibt sie bis zum Ende des 14. Jahrhunderts treu. Das Silber- oder Kunstgelb (S. 355) wird in Deutschland in diesem ganzen Zeitraume erst spärlich verwandt; doch läßt sich im 14. Jahrhundert eine Zunahme der Schattierung bemerken, die hauptsächlich durch Parallel- oder Kreuzstrich-Schraffierung hervorgerufen wird, ohne die Grundfarbe der schattierten Teile zu verändern. Am Oberrhein bleibt das Elsaß, dessen Glasfenster Rob. Bruck vortrefflich veröffentlicht hat, am reichsten an Glasmalereien. Im Straßburger Münster läßt sich die ganze Entwickelungsgeschichte verfolgen. Als erstes, im vollsten Sinne „gotisches" Fenster gilt hier das dem Chor zunächstliegende im nördlichen Kreuzschiff. Es mag um 1260 entstanden sein. Seine Bilder stellen in reicher gemalter Architektur unten Johannes den Täufer, darüber die thronende Himmelskönigin mit dem Kinde dar. Der blaugefütterte Purpurmantel bildet mit dem gelben Untergewande der Jungfrau einen prächtigen Farbendreiklang. In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts wurden die Fenster der Nordwand des Langhauses allmählich mit Bischofs- und Königsgestalten, deren Haltung immer gezierter wird, die Fenster der Südwand zunächst mit weiblichen Heiligen geschmückt, die demselben Entwickelungsgesetz folgen. Der Mitte des 14. Jahrhunderts gehören die sechs Fenster der Katharinenkapelle an, als deren Meister wir Johannes von Kirchheim kennen lernen. Ihre weißbärtigen Apostelgestalten stehen ernst, herb, charaktervoll da, ihre Gewänder aber verraten den weichen, flüssigen Schwung der Zeit. Eine feierliche Würde erfüllt die typischen Formen. Von seiner geziertesten Seite zeigt den Stil der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts das westliche Fenster der Nordwand des Langhauses, das den Kampf der Tugenden gegen die Laster darstellt. Erst gegen 1400 aber sind die Turmhallenfenster mit ihren biblischen und sinnbildlichen Rundgemälden geschmückt, die den Fortschritt der Zeit in der natürlicheren Bildung des Nackten erkennen lassen. Berühmt ist auch die Fensterfolge der Florentiuskirche zu Nieder-Haßlach im Elsaß. Die neun schlanken Chorfenster, deren mittleres um 1260, deren übrige in den nächsten Jahrzehnten ausgeführt worden, sind mit Heiligengestalten geschmückt, zu deren Füßen die Stifter knieen. Erst hundert Jahre später entstanden die hohen Seitenschiffenster, die biblische Geschichten und Heiligenlegenden veranschaulichen. Geistreich in der Raumeinteilung und lebhaft in der Farbe zeigen diese Darstellungen auch in der Zeichnung den Fortschritt der Zeit, der sie angehören. Als Fortschritt im Stil der Glasmalerei, dem die flächenhafte Teppichzeichnung zukommt, ist diese Entwickelung jedoch nicht anzuerkennen. Auch die Fenster des Freiburger Münsters, deren sittenbildliche Nebendarstellungen inhaltlich bedeutsam sind, zeigen die Entwickelung vom spätromanischen und frühgotischen Stil zu der freieren, malerischeren Richtung des 14. Jahrhunderts. Neben reinen Rundbilderfenstern, wie dem der Bäckerinnung, und reinen Standbilderfenstern, wie dem der Schneiderinnung, stehen Fenster, deren Mittelbahn mit großen Einzelgestalten besetzt ist, während erzählende Rundbilder in ihren Seitenbahnen übereinanderstehen.

Am glänzendsten aber entfaltete die alemannische Glasmalerei des 14. Jahrhunderts sich im Oberrheingebiet der Schweiz, wo die 11 Chorfenster der Klosterkirche zu Königsfelden, die zwischen 1320 und 1350 entstanden, zu den großzügigsten und feinfühligsten Schöpfungen ihrer Art gehören. Die älteren dieser Fenster erzählen ihre Geschichten auch hier noch in Rundrahmen, die jüngeren ordnen Gestalten und Erzählungen auch hier mächtig entwickelten gotischen Gehäusen ein. Gotische Vierpässe statt der Rundrahmen zeigt schon das köstliche Franziskusfenster, in dem z. B. der hl. Franz, den Vögeln predigend, veranschaulicht ist (Abb. 292); andere zeigen biblische Vorgänge, die mit monumentalem Großsinn erzählt sind.

Im Mittelrheingebiet zeichnet zunächst der Ostchor der Elisabethkirche zu Marburg sich durch umfangreiche, wenn auch nur zum Teil figürliche Glasbilderfolgen aus, die Haseloff in einem Prachtwerk veröffentlicht und Clemen eingehend gewürdigt hat. Noch ganz romanisch wirkt das wohl bald nach 1250 entstandene Elisabethfenster mit den Rundrahmenbildern der Werke der Barmherzigkeit. Die einzelnen Rundbilder des „Schöpfungsfensters" sind heute verschiedenen anderen Fenstern eingeordnet worden. Zu den großartigsten Gestaltungen der mittelalterlichen Kunst Deutschlands gehört das Mittelfenster der oberen Reihe mit seinen noch vor 1300 entstandenen Gestalten des Heilandes, der Maria, der Kirche und der Synagoge; hochgotisch im Sinne des vollen 14. Jahrhunderts aber sind die beiden oberen Seitenfenster, deren ausgebogene Heiligengestalten unter gotischen Baldachinen stehen. Noch dem 13. Jahrhundert gehören die durch Herstellungsarbeiten verdorbenen, aus hellen Teppichmustern mit nur wenig figürlichen Zutaten bestehenden Fenster der Katharinenkirche zu Oppenheim. Echt gotisch bewegt sind die acht kreisrunden „Szenenbilder" aus der Jugendgeschichte des Erlösers in der Florinskirche zu Koblenz; noch lebendiger aber sind die 18 gotisch umrahmten Bilder desselben Inhalts im Hauptfenster der Wilhelmitenkirche zu Limburg an der Lahn erzählt, das dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts angehört.

Abb. 292. Sankt Franziskus den Vögeln predigend. Chorfenster aus der Klosterkirche zu Königsfelden (Schweiz). Nach J. L. Fischer, „Handbuch der Glasmalerei". (Zu S. 403.)

Am Niederrhein führt uns der Fensterschmuck des Altenberger Domes die Entwickelung der Zisterzienserkunst vom Ende des 13. bis zum Ende des 14. Jahrhunderts vor Augen. Am Anfang stehen die ältesten, zwischen 1255 und 1287 entstandenen Fenster der Chorkapellen mit ihren grauen geometrischen Teppichmustern, die die alte strenge Zisterzienserkunst allein zuließ. Nach 1300 mischen sich leichte Farbenzutaten in die Teppichfenster der Kreuzarme. Am Schlusse steht das gewaltige achtteilige Westfenster, dessen grau in grau gemalte, durch Silbergelb gehobene Gestalten sich in leuchtend gelber Baldachinarchitektur vom blauen Grunde abheben. In München-Gladbach besitzt die alte Benediktinerabteikirche ein herrliches Fenster aus dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts; seine Parallelbilder aus dem Alten und dem Neuen Testament gipfeln in der Maßwerkrosette mit dem Jüngsten Gerichte auf flammend rotem Grunde. Der Dom zu Xanten besitzt Glasgemälde aus der zweiten Hälfte des 13. und vom Ende des 14. Jahrhunderts. Von diesen, den Ostchorfenstern, die ein Kölner Meister, Jacobus, 1369 gemalt, stellt das zur Linken die Anbetung der Könige, das zur Rechten Heiligengestalten dar, die von der gotischen Architekturmalerei fast erdrückt werden.

Berühmt ist das späte Fenster, dessen lichte Heiligengestalten in weißem Glase sich von tieffarbigem, teils blauem, teils rotem Grunde abheben.

Im Dom zu Köln stammt das Bibelfenster der Stephanskapelle mit seinen zwanzig ausgeeckten Rundrahmenbildern aus dem Alten und dem Neuen Testament, von denen jedoch nur 15 echt alt sind, noch aus dem Ende des 13. Jahrhunderts. In der Farbenstimmung fällt das vorherrschende Grün auf. Die 15 Oberfenster des Domchores aber gehören zu den herrlichsten und reinsten Schöpfungen des ersten Viertels des 14. Jahrhunderts. Die sieben Seitenfenster zeigen unterhalb der Teppichmuster hüben wie drüben die Doppelreihe der jüdischen Könige, die in stilvoll hergebrachter Haltung mit scheinbar nach vorn herabhängenden Füßen unter Baldachinen stehen. Das Mittelfenster aber, das die Anbetung der Könige darstellt, wird nur von der gleichen Darstellung im Mittelfenster der daruntergelegenen Dreikönigskapelle an stilvoller Haltung und Farbenpracht noch übertroffen.

Zur Ausstattung kirchlicher wie weltlicher Räume dieses Zeitraumes gehörten in Deutschland wie in Frankreich und Flandern aber auch die kostbaren Werke der Weberei und Kunststickerei. Köstlich sind z. B. die drei bestickten Leinentücher auf Schloß Braunfels, von denen das erste, das Geschichten der Bibel und der Legende in Vierpässen darstellt, noch dem 13. Jahrhundert angehört; und prächtig ist die Lesepultdecke des Domes zu Xanten mit ihren Heiligenbildern in blütenumrankten Kreisen und Vierpässen aus dem 14. Jahrhundert.

Die Geschichte der rheinischen Tafelmalerei dieser Zeit hält uns in Köln fest. Köln, Nürnberg und Prag sind die drei deutschen Städte, die sich rühmen, schon im 14. Jahrhundert eigene Malerschulen besessen zu haben. Daß der kölnischen Schule, die besonders Scheibler, Aldenhoven, Firmenich-Richartz, Clemen und Graf Vitzthum uns nähergebracht haben, die größte Bedeutung von ihnen zukommt, unterliegt keinem Zweifel. Weniger klar aber ist es, ob Prag, wo die Entwickelung etwas früher und deutlich unter italienischem Einfluß einsetzt, Köln die Wege gewiesen, ob italienische Einwirkungen, die auch über Avignon und Burgund gekommen sein konnten, in Köln maßgebend gewesen, ob die kölnische Schule, wie Vitzthum kenntnisreich verfochten, im wesentlichen, wenn auch vielleicht durch belgische Vermittelung, von der gotischen Malerei Englands abhängt, oder ob die durchgeistigte, zarte und doch allmählich an realistischer Kraft und malerischem Können zunehmende Goldgrundmalerei der kölnischen Schule des 14. Jahrhunderts sich in Köln, wenn auch natürlich nicht ohne auswärtige Zuflüsse, so doch im wesentlichen selbständig unter der Einwirkung des Zeitgeistes, der leichte Fäden von Land zu Land spinnt, und der deutschen Gefühlsinnigkeit herangebildet hat, die alle ihre Werke durchzieht. Sahen wir doch auch im benachbarten Westfalen die Tafelmalerei (S. 286) schon im vorigen Zeitraum blühen. Vitzthum hat seine Ansicht hauptsächlich auf den Zusammenhang der rheinischen Buchmalerei dieser Zeit mit der nordfranzösisch-belgischen und durch diese mit der englischen Handschriftenmalerei gestützt, die ihrerseits durch die englische Wandmalerei bedingt gewesen; er hat aber auch auf die Ähnlichkeit der architektonischen Zierformen in Köln und in England hingewiesen. Für spruchreif halten wir die Frage noch nicht und glauben nach wie vor, ein gutes Stück der Sonderart der kölnischen Tafelmalerei als niederrheinisches Eigengut ansprechen zu dürfen.

Übrigens schien es vor acht Jahren, als sei die ganze kölnische Schule des 14. Jahrhunderts nur ein Trugbild gewesen. Der sogenannte Claren-Altar des Kölner Domes hatte sich bei seiner Reinigung als völlig übermalt erwiesen, so daß alle bis dahin üblichen Stilanalysen des Werkes hinfällig wurden; er war aus dieser Prüfung aber namentlich durch die Untersuchungen Clemens und Firmenich-Richartz' als einheitlichere, strenger gotische Schöpfung

der Zeit zwischen 1350 und 1370 hervorgegangen, als man früher gedacht. Gleichzeitig suchte Poppelreuter aus technischen Gründen zu erweisen, daß die berühmte, sogenannte Madonna mit der Erbsenblüte des Kölnischen Museums und alle übrigen, ihr ähnlichen Gemälde Fälschungen des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts seien. Nachdem aber die Unhaltbarkeit dieser Ansicht namentlich durch M. Friedländer und durch Firmenich-Richartz überzeugend dargetan worden, tritt diese ganze kölnische Schule des 14. Jahrhunderts fester umrissen hervor als früher und kann sogar der Name des „Meisters Wilhelm", auf den wir zurückkommen, zuversichtlicher als zuvor mit allen diesen Bildern verbunden werden.

Abb. 293. Gemälde von Meister Wilhelms Claren-Altar im Dom zu Köln. Nach Photographie der Bonner Universitätssammlung.

Einen handwerksmäßigen Stil der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts vertritt noch das Flügelaltärchen mit der Kreuzigung, Nr. 1 des Kölner Museums. Die Gestalten sind lang und steif, die Bewegungen anschaulich, aber eckig. Die Köpfe sind noch in gotischer Kalligraphie dargestellt; und doch regt sich innerhalb der Umrisse bereits etwas wie malerische Modellierung mit braunen Schatten und weißen Lichtern. Künstlerisch reifer erscheint die Doppeltafel des Berliner Museums aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, deren eine Seite die Himmelskönigin mit dem Kinde, deren andere Seite den Gekreuzigten darstellt. Das ganze Können der kölnischen Schule vom Ende des 14. Jahrhunderts aber tritt, in sich zusammengefaßt, in dem Hochaltarblatt des Domes hervor, das aus der Clarenkirche stammt. Dieser „Claren-Altar" (Abb. 293) ist aus geschnitztem Bildwerk und Gemäldeflügeln zusammengesetzt. Ist nur das innere Flügelpaar geschlossen, so zeigen sich zwei durchlaufende Gemäldereihen übereinander, deren jede aus zwölf spitzbogig umrahmten Bildern auf Goldgrund besteht. Die zwölf unteren stellen die Jugenderlebnisse, die zwölf oberen die Leidensgeschichte des Heilandes dar. Die Vorgänge sind hier mit einer Unmittelbarkeit veranschaulicht, als hätte der Künstler sie neu dem Leben abgelauscht; aber sie sind in der Pracht der goldenen gotischen Scheinarchitektur, die sie umfängt, noch ebenso räumlich einflächig dargestellt wie die übrigen Bilder dieser Zeit, und ihre Umrisse fügen sich willig den gotischen Stilgesetzen.

Was man vor der Reinigung dieser Bilder an Übergängen zu einer malerischen Pinselführung in ihnen sah, war eben alles Übermalung. „Abstrakte Stilgesetze", sagt Clemen, „walten bei der harten Umgrenzung der mageren Figuren, die ihre dünnen Glieder strecken oder wie geknickt sich in gotischem Linienschwung winden." Die Gebärden bestimmen den Ausdruck noch deutlicher als das Mienenspiel. Die Köpfe mit ihrem hochgewölbten Schädel, ihren langspaltigen Augen, ihrer feinen Nase und ihrem kleinen Munde sind noch typisch-gotisch; die Modellierung mit weißen Lichtern und braunen Schatten steht noch auf der Versuchsstufe; die großfaltigen Gewänder heben sich in leuchtender Farbenpracht vom Goldgrund ab. Hier tritt trotz aller Anklänge an französische, italienische oder englische Schöpfungen doch ein deutscher, ja ein kölnischer Idealstil, von inniger Beseelung getragen, ins Leben.

Abb. 294. Die „Madonna mit der Erbsenblüte". Gemälde Meister Wilhelms im Dom zu Köln. Nach Photographie von C. Creifelds in Köln. (Zu S. 408.)

Aus den urkundlich genannten Malern Kölns tritt in dieser Zeit zunächst einer bedeutsam genug hervor, um ihm den Aufschwung, den diese lieblich-strengen Bilder atmen, zuzutrauen, ein Meister Wilhelm, der als Wilhelm von Herle zwischen 1358 und 1372 wiederholt ehrenvoll genannt wird, 1370 z. B. das neue Eidbuch ausmalte, wahrscheinlich auch der Maler ist, der in demselben Jahre jene Prophetenbilder im Kölner Rathause ausführte (S. 402), und schließlich als der Meister Wilhelm angesprochen werden kann, den eine Chronik von 1380 als den besten Maler in deutschen Landen bezeichnet. Daß Meister Wilhelm von Herle schon 1378 nicht mehr am Leben war, brauchte der Schreiber jener Chronik noch nicht erfahren zu haben. Wissen wir nun heute, daß der wiederhergestellte Claren-Altar im Stil völlig mit jenen Rathausbildern übereinstimmt, so steht kaum etwas im Wege, diese in ihrer Art vorzüglichen Schöpfungen mit dem „besten deutschen Maler" der Zeit in Verbindung zu bringen. In der Tat hat die Meinung, „Meister Wilhelm" sei der Schöpfer des Claren-Altars und der diesem am nächsten verwandten Gemälde der kölnischen Schule, so feste Wurzeln gefaßt, daß auch Firmenich-Richartz' verständiger Hinweis auf Hermann Wynrich von Wesel, der Meister Wilhelms Witwe heiratete und seine Werkstatt fortsetzte, sie nur vorübergehend erschüttert hat. Die Hauptgemälde, die sich an den Claren-Altar anschließen, sind im Kölner Museum die beiden großen, auf Leinwand gemalten Bilder, die den Gekreuzigten mit vielen Heiligen darstellen, und das Flügelbild, dessen Mitteltafel die liebliche „Madonna mit

der Erbsenblüte" (Abb. 294) zeigt, im Germanischen Museum zu Nürnberg die Flügel mit der hl. Katharina und der hl. Elisabeth und ebenfalls eine „Madonna mit der Erbsenblüte", in der Pinakothek zu München die in der Tat stark übermalte hl. Veronika mit dem Schweißtuche des Herrn. Am reifsten in der Technik, am holdseligsten im Ausdruck, am reinsten im Typus ist die Kölner „Madonna mit der Erbsenblüte". Die Frage, ob sie eine Bohnen- oder eine Erbsenblüte in der Hand hält, hat Killermann überzeugend beantwortet. Dieses Madonnenbild schwebt uns zunächst vor, wenn wir des „Meisters Wilhelm" und seiner in stiller Demut beglückten Frauengestalten gedenken; und doch ist es unwahrscheinlich, daß es vor dem Ende des Jahrhunderts entstanden ist. Aber Wynrich war doch auch ein Schüler Wilhelms. Bleiben wir uns also des Sinnes bewußt, in dem wir den „besten Meister in deutschen Landen" mit dieser Bilderreihe in Verbindung bringen, so mögen wir dabei bleiben, diesen kölnischen Bildern gegenüber vom Meister Wilhelm und seiner Schule zu reden. Jedenfalls hat Deutschland alle Ursache, auf diese kölnische Malerschule, die uns schlicht und freundlich vom 14. ins 15. Jahrhundert hinübergeleitet, stolz zu sein.

Auch die Buchmalerei spielt eine Rolle in der gotischen Kunst des Rheingebiets. In der Entwickelung zur räumlichen Vertiefung der Darstellungsfläche, zur plastischen Modellierung des Nackten, zur richtigen Zeichnung und natürlichen Färbung aller Gegenstände ist die französische und die burgundisch-niederländische Handschriftenmalerei der deutschen unzweifelhaft vorausgegangen; aber eine unmittelbare Einwirkung der Pariser Buchkunst auf die deutsche läßt sich im allgemeinen nicht nachweisen. Selbst zwischen den leicht kolorierten Federzeichnungen und den Deckfarbenmalereien auf Goldgrund, später auf Teppichgrund, die nebeneinander angewandt werden, läßt sich in dieser Beziehung ein Gegensatz nicht feststellen. Doch hat Graf Vitzthum mit Nachdruck die Abhängigkeit der rheinischen von der nordfranzösisch-belgischen und dadurch mittelbar von der englischen Buchmalerei dieser Zeit betont.

Während des ganzen 14. Jahrhunderts bleibt auch die deutsche Buchmalerei im wesentlichen sinnbildlicher Natur: „Nur soviel wird gegeben", sagt Kautzsch, „als zur Verdeutlichung des Stoffes dienlich und notwendig ist; und nur so wird es gegeben, daß der Betrachter an den Verlauf des Hergangs in allen Einzelheiten erinnert und zur eigenen Nachdichtung angeregt wird." Den Übergang zu landschaftlicher Wiedergabe des Raumes findet das ganze 14. Jahrhundert in Deutschland noch nicht. Doch stellt Kautzsch einige Unterschiede zwischen dem Stil der ersten und dem der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts fest. Der Bodenstreifen wird nach 1350 mit bunten Blumen belebt; schon in den 80er Jahren werden Versuche gemacht, den Raum zu vertiefen; die Baulichkeiten, die freilich nach wie vor nur sinnbildliche Außen- oder Innenansichten geben, werden doch allmählich größer und perspektivischer; die menschlichen Gestalten verlieren ihre gotische Biegung, erhalten vollere Typen, individuellere Züge, eingehendere Muskelzeichnung, freiere und mannigfaltigere Bewegungen, und der weiche Wurf der Gewänder wird allmählich zu der gebrochenen Faltengebung des 15. Jahrhunderts hinübergeführt. Während des 14. Jahrhunderts behält auch die deutsche Buchmalerei im wesentlichen ihren einflächig-raumlosen Charakter. Das Jahr 1400 aber bildet gerade auf diesem Gebiete eine ziemlich deutlich wahrnehmbare Entwickelungsgrenze.

Bibeln, sogenannte Armenbibeln und Heilsspiegel, aber auch Chroniken, Reisebeschreibungen und Rechtsbücher bilden neben den mittelalterlichen Dichtungen und Liedersammlungen die Hauptbücher, deren Handschriften jetzt in Deutschland mit Bildern geschmückt werden.

Für den Oberrhein kommen vor allen Dingen zwei berühmte Liederhandschriften in

Taf. 57. Eine Bildseite der Manesseschen Liederhandschrift in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg.

Nach Aquarell-Kopie von Ad. von Oechelhäuser.

Betracht, die beide in der Nähe von Konstanz entstanden sein werden: die sogenannte Weingartener Handschrift in der königlichen Privatbibliothek zu Stuttgart und die sogenannte Manessesche Handschrift in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg (Taf. 57), von denen jene um 1280, diese um 1330 geschrieben und mit Bildern versehen worden. Die Bilder, die meist den Dichter selbst in seinem Lieblingstun darstellen, sind hier wie dort auf weißem Grunde mit der Feder gezeichnet und mit dünnen, symbolisch gewählten Deckfarben ausgefüllt; herkömmlich gotisch ist die Formensprache dort wie hier; aber während in der Weingartener Handschrift die Augen meist noch „mandelförmige Schlitzaugen" sind und die Schatten nur gestrichelt werden, zeigt die Manesse-Handschrift, die Ochelhäuser herausgegeben hat, weit geöffnete Ovalaugen, ja hier und da schon eine breite Schattierung mit dem Pinsel.

Für das Mittelrheingebiet ist zunächst die Bilderchronik der Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. und seines Bruders Balduin (sogenanntes Balduineum) im Staatsarchiv zu Koblenz hervorzuheben. Im alten, leicht kolorierten Federzeichenstil bald nach 1314 in Trier geschrieben, ist diese Bilderfolge wichtig, weil sie unmittelbar dem Leben abgelauschte geschichtliche Vorgänge schildert. Gerade sie zeigt aber z. B., wie wenig den Künstlern jener Tage noch die Augen für die landschaftliche Natur geöffnet waren. Wenn auch nicht, wie Janitschek meinte, das herkömmliche, „aus der Ornamentik bekannte Dornblatt hier sämtliche Vegetationsformen bestreitet", vielmehr z. B. auch Wein-, Eichen-, Ahorn- und Efeublätter benutzt werden, so erwecken die aus Büscheln solcher Blätter zusammengesetzten Baumkronen doch nur für das an diese sinnbildliche Formensprache gewöhnte Auge die Vorstellung von Bäumen. Von den zahlreich erhaltenen Handschriften der „Weltchronik" des Rudolf von Ems ist die der fürstlichen Bibliothek zu Donaueschingen 1365 von Johann von Speier für den Pfalzgrafen Ruprecht hergestellt; von den Abschriften des „Wilhelm von Oranse" ist der Band der Kasseler Bibliothek 1334 für den Landgraf Heinrich von Hessen ausgeführt. Die Goldgründe weichen hier zum Teil wieder Teppichgründen, und die mit der Feder gezogenen Umrisse sind mit dicken Deckfarben bei zunehmender Modellierung übermalt.

Am Niederrhein steht wieder Köln im Vordergrund. Die Stilentwickelung können wir hier an der Hand der Untersuchungen von Firmenich-Richartz, die Vitzthum ergänzt hat, besonders gut verfolgen. Das Meßbuch der Bonner Bibliothek, das der Franziskanermönch Johann von Valkenburg 1299 vollendete, steht mit seinen Bildern aus der Heiligenlegende in den Anfangsbuchstaben, seinen Scherzfiguren im reichen Rankenwerk und seiner Vorliebe für Architekturgründe auf dem Boden der nordfranzösisch-belgischen Kunst des 13. Jahrhunderts. Aber auch Vitzthum gibt zu, daß in Köln alles zarter, feingliederiger im Leiblichen, leichter im Gewandfluß ist als in den Vorbildern aus der Landschaft Artois. Gleichzeitig ist das Graduale (Altargesangbuch) im Erzbischöflichen Museum zu Köln; und beiden schließt sich das Meßbuch aus der Kunibertskirche in der Darmstädter Bibliothek an, in dem brabantischer Einfluß hinzutritt. Im späteren 14. Jahrhundert geht die Kölner Buchmalerei mehr ihre eigenen Wege. Im Meßbuch der Kölner Dombibliothek von 1357 kommt besonders das Blatt im alten Umrißstil in Betracht, das die herbe Gestalt des Gekreuzigten zwischen Maria und dem frauenhaft zart aufgefaßten Johannes auf blauem Teppichgrund darstellt. Erst in dem Evangelienbuch des Erzbischofs Kuno von Falkenstein im Domschatz zu Trier, dessen Ausführung 1380 begonnen wurde, kommen jene Fortschritte in der Modellierung und im Ausdruck zum Durchbruch, die den anders gearteten Fortschritten der „Schule des Meisters Wilhelm" parallel gingen. Besonders auffallend ist das starke persönliche Leben

in dem Stifterbildnisse, das im ganzen Mittelalter an individuellem Sonderleben kaum seinesgleichen hat. Einen Hauch der „Schule des Meisters Wilhelm" meint man dagegen in den Privilegienbüchern der Kölner Universität von 1392, 1395 und 1398 (im Kölner Stadtarchiv) zu verspüren. Daß in Köln die Handschriftenmalerei der Tafelmalerei auf diesem Wege vorangegangen sei, erscheint uns nicht wahrscheinlich. Wir sind daher auch nicht in der Lage, Rückschlüsse auf die Zeit des „Meisters Wilhelm" aus diesen Jahreszahlen zu ziehen.

2. Die süddeutsche und österreichische Kunst von 1250 bis 1400.

A. Die gotische Baukunst in Süddeutschland und Österreich.

Östlich vom Rheingebiet läßt sich in Süddeutschland an der Hand von Forschern wie Dehio, Neuwirth, Klaiber, Hofmann, Leixner, Bach, Baum und anderen besonders deutlich verfolgen, wie die französische Gotik, die es doch nur an wenigen Orten Deutschlands vor 1250 weiter als bis zur Verarbeitung ihrer einzelnen Formen zu einem auf romanischer Grundlage oft überraschend einheitlichen Übergangsstil gebracht hatte, sich einerseits durch Steinmetzen, die in französischen oder rheinischen Bauhütten gearbeitet hatten, im deutschen Reiche verbreitete, anderseits und hauptsächlich aber im Gefolge der Ordenskunst der Klöster nach Osten vordrang. Die Zisterzienser hatten in der Kirchenvorhalle, dem Kreuzgang und dem Herrenspeisesaal ihres schwäbischen Klosters Maulbronn (S. 314) zwischen 1210 und 1230 außer Spitzbogen schon Rippengewölbe verwandt, waren hier aber doch nicht über Übergangswirkungen hinausgekommen, wogegen sie in der edlen, leider aber inwendig im klassizistischen Stil überarbeiteten Kirche ihres fränkischen Klosters zu Ebrach (S. 313) gleichzeitig zu Bauformen gelangt waren, die wir mit ihren spitzbogigen Arkaden, Fenstern, Gurten und Rippen und ihren mit Laubkränzen geschmückten Schlußsteinen nicht mehr dem Übergangsstil zurechnen, sondern als frühgotisch bezeichnen müssen. Die volle Gotik aber brachten erst die Bettel- und Predigermönche, die Franziskaner und die Dominikaner, nach Deutschland. Von den frühgotischen Franziskanerkirchen, die dreischiffige, flachgedeckte Säulenbasiliken ohne Querschiff mit spitzbogigen Arkaden und Fenstern und vieleckigem Chorschluß zu sein pflegen, entstand die schlichträumige Minoritenkirche in Regensburg schon 1229. Die älteste der erhaltenen Dominikanerkirchen aber, die von Anfang an auf Einwölbung berechnet waren, ist die zu Eßlingen, die, 1233 begonnen, das früheste Beispiel einer gewölbten gotischen Basilika in Deutschland ist.

Als Ausläufer dieser süddeutschen Franziskanerbaukunst sei die flachgedeckte, aber edelräumige Stadtkirche zu Eßlingen (nach 1250) mit ihren von achteckigen Pfeilern mit achteckigen Fuß- und Kopfstücken getragenen Langhausspitzbogen, als Sprößling der Dominikanergotik aber die Stadtkirche von Markgröningen vom Ende des 13. Jahrhunderts genannt, deren teils runde, teils achteckige Stützen mit Blattwerk und Figuren geschmückte Kapitelle tragen.

Die frühesten wirklich gotischen Teile des Bamberger Doms waren, wie wir gesehen haben (S. 315), teils durch die burgundisch-zisterziensische, teils aber, wie die Westtürme, die Motive von Laon (S. 239) aufnehmen, durch die nordfranzösische Bauhütten-Frühgotik bedingt. In der Sebalduskirche in Nürnberg (S. 315) macht schließlich die ganze Westhälfte des Baues mit seinen von gotischen Dienstbündeln über den noch romanischen Pfeilern aufsteigenden Scheidebogen einen durchaus gotischen, wenn auch etwas gedrückten Eindruck. Die Verbreiterung der Seitenschiffe zu Anfang des 14. Jahrhunderts, die ihnen zu der eigenartigen Wirkung gleicher Breite mit dem Mittelschiff verhalfen, hat den Langseiten von außen ein hochgotisches Gewand

Taf. 58. Der Dom zu Regensburg.

Nach „Mittelalterliche Bauten in Regensburg". Verl. K. Werner, München.

Taf. 59. Der Stephansdom zu Wien.

Nach Photographie von J. Wlha zu Baden bei Wien.

gegeben. Die Hauptwirkung der Sebalduskirche aber liegt in ihrer Osthälfte, dem sogenannten „Sebalduschor", der, erst 1361—72 als hoher Hallenbau mit vielseitigem Umgang entstanden, mit seinen kapitellfreien Diensten ein Musterbau der kühl berechneten späten deutschen Hochgotik mit im ganzen großen, im einzelnen nüchternen Formen ist. Sein Baumeister war wahrscheinlich Heinrich Parler, auf den wir zurückkommen. Die erste gotische Kirche Süddeutschlands, die nach 1250 neu entstand, war die merkwürdige, an allen vier Seiten von Nebenschiffen mit Emporen eingefaßte Ulrichskirche zu Regensburg, die, obgleich ihre Einzelformen, wie das Kreuzrippengewölbe über den Emporen, auf französisch geschulte Steinmetzen hinweisen, ihrer Gesamtwirkung nach schon wegen ihres flachgedeckten Mittelraumes durchaus nicht hochgotisch ist.

Die erste große, im vollsten Sinne gotische Kathedrale im Donaugebiet, ja, nach Hasak in ganz Deutschland, war der Dom von Regensburg, der nach der neueren Forschung schon vor 1250 auf altregensburgischem Grundriß in Angriff genommen worden war. Der gotische Ostchor (Taf. 58) wurde nach dem Brande von 1273 um 1280 vollendet. An dem Langhause wurde während des größten Teiles des 14. Jahrhunderts weitergebaut. Der Westbau mit seiner dreiseitig vorspringenden Vorhalle und seinem leichtgetürmten Giebel gehört dem 15. Jahrhundert an, in dem die Baumeisterfamilie Roritzer den Bau weiterführte. Das stattliche, zierlich durchbrochene westliche Turmpaar ist erst im 19. Jahrhundert ausgeführt worden. Das Innere der dreischiffigen Basilika, deren Querhaus seitlich nicht hervortritt, ist durch edle, schlichte Weiträumigkeit, nicht aber durch frische oder feine Einzelbildungen ausgezeichnet. Erinnerungen an Notre-Dame in Paris und an Saint-Benigne zu Dijon treten überall hervor; aber schließlich ist der Regensburger Dom doch ein Eigenbau süddeutscher Gotik.

Die letzte Basilika Nürnbergs ist die Lorenzkirche, deren querschiffloses Langhaus noch 1278 begonnen wurde, im wesentlichen aber dem 14. Jahrhundert angehört, während ihr prächtiger, hallenförmiger Chor erst im fünfzehnten durch Konrad Roritzer von Regensburg ausgebaut wurde. Zu den schönsten Basiliken des 14. Jahrhunderts in Schwaben aber gehört die Zisterzienserklosterkirche zu Salem bei Überlingen, in der die altzisterzienserische Anlage, indem sie in eigenartiger Weise das äußere Strebewerk durch verstärkte innere Wandpfeiler ersetzt, sich schon im Aufbau dem gotischen System anpaßt.

Während alle diese Kirchen mehr oder weniger französisch geschulte Steinmetzen voraussetzen, knüpft das vornehmste gotische Bauwerk Schwabens, die Marienkirche zu Reutlingen, schon an ein deutsches Vorbild, jene Kirche zu Wimpfen im Tale, an, die Straßburger Motive verarbeitet hatte (S. 390 und 391). Ihre Osttürme wirken noch romanisch. Aus den letzten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts stammt ihr edler, lichtdurchflossener Chorbau, aus den ersten des vierzehnten ihr hochgotisches, von klar gegliederten Bündelpfeilern getragenes Langhaus, dem sich zuletzt die breite, von einem Mittelturm überragte Westfassade vorlegte.

Kunstgeschichtlich lehrreich ist die Weiterentwickelung in Böhmen, dem Stammlande Kaiser Karls IV. (1347—78). Der Neubau des alten Veitsdoms auf der Höhe des Hradschin zu Prag ist sein Werk. Ihn echt gotisch zu gestalten, berief er, noch ehe er König geworden, 1344 den nordfranzösischen Baumeister Matthias von Arras. Dieser nahm sich die Kathedrale von Narbonne zum Muster. Er plante eine kreuzförmige Prachtbasilika, deren Rundchor mit Umgang und Kapellenkranz erst in seinen unteren Teilen vollendet war, als der Meister 1352 starb. Nun wurde der schwäbische Baumeister Peter Parler, ein Sohn Heinrichs (S. 413), aus Gmünd zur Fortsetzung des großartigen Werkes berufen. Die Inschrift unter seiner Büste im Prager Dom, in der der Name unrichtig Arler gelesen wird, ist die Quelle

der „Parler-Frage", um deren Klärung sich unter anderen Carstanjen, Neuwirth, Gurlitt, Dehio und Bach bemüht haben. Peter Parler, der den Prager Bau bis 1392 leitete, vollendete den ganzen Chor und gründete an der Stelle des südlichen Kreuzarms nach dem Vorgang des Stephansdoms in Wien den mächtigen, erst später vollendeten Turmbau. In der Betonung des äußeren Strebewerks aber folgte Peter dem Beispiel des Kölner Domes. Der Chor, der den Bau räumlich beherrscht, ist mit seinen teils kapitellosen Diensten, teils blattlosen Kapitellen bei mächtigen Verhältnissen ein Musterbau doktrinär-eklektischer Gotik. Später versah Peter Parler die Hallenkirche Sankt Bartholomäus zu Kolin, unorganisch genug, mit einem Chor, dessen niedrige Seitenschiffe flach gedeckt sind. Ähnlich wirkt die Barbarakirche in Kuttenberg, deren mächtig verdoppeltes, mit Türmen und Ziermotiven durchsetztes Strebewerk aufdringlich bemüht ist, sich als solches künstlerische Geltung zu verschaffen. Nach Neuwirth und Hänel wäre auch die 1351 gegründete Karlshofer Kirche in Prag auf Peter Parler zurückzuführen, nach Dehio jedenfalls auf seine Schule. Das Schiff ist hier in ein Achteck hinübergeleitet, über dem sich ein gewaltiges kuppelartiges, gotisches Strebegewölbe erhebt. Maßgebend war vielleicht die Klosterkirche zu Ettal (S. 414), der Sage nach aber das Münster zu Aachen. Man sieht, an selbständiger Verwendung der von außen eingeführten gotischen Formen fehlte es der süddeutschen und österreichischen Kirchenbaukunst keineswegs. Als basilikale Anlage erhob sich seit 1370 auch die vielgenannte Teynkirche in Prag, deren berühmte Turmseite freilich erst dem nächsten Zeitraum angehört.

Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts riß dann aber die Hallenform mit ihren Schiffen von gleicher Höhe in ganz Österreich, Schwaben und Bayern die Vorherrschaft an sich. Schon im Übergang vom 13. ins 14. Jahrhundert entstanden in Böhmen Hallenkirchen wie jene Bartholomäuskirche in Kolin und die Ägidiuskirche in Prag. Der Olmützer Dom entschied sich schon 1275, die Brünner Jakobskirche 1314 für die Hallenform. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts folgten in Prag die Marienkirche des Emmausklosters (1348 bis 1372) und die im Inneren ganz erneute Stephanskirche (1351—60), die, auf gleichseitigem Viereck mit neun quadratischen Gewölbejochen errichtet, von ihrem vorspringenden Chor abgesehen, als Zentralbau wirkt. Dem gleichen Grundriß folgt die 1350 begonnene Jakobskirche zu Prachatitz. Im eigentlichen Österreich aber ging der prachtvolle Hallenchor von Heiligenkreuz (seit 1295) voran, folgte die 1330 gegründete Augustinerkirche in Wien mit langgedehntem Chor, achteckigen, mit Rundiensten besetzten Pfeilern und schlichten Einzelformen. Daneben erhob sich rasch der berühmte Stephansdom (S. 315), dessen mit einfachem Umgang versehener Chor 1340 vollendet war. Das querschifflose, durch reichgegliederte Pfeiler gebildete und mit überreichen, erst 1446 von Hans Buchsbaum ausgeführten Netzgewölben bedeckte Langhaus, dessen Seitenhallen fast ebenso breit, aber freilich nur annähernd so hoch sind wie die Mittelhalle, wird gerade durch diese Abweichung vom reinen Hallensystem mit geheimnisvollem Helldunkel erfüllt und gehört mit seinen prächtigen Einzelbildungen zu den feierlichsten kirchlichen Innenräumen, die es gibt. Der in schlanker Pyramidenform zu gewaltiger Höhe emporsteigende Turm, der erst 1433 vollendet wurde, nimmt die Stelle des nördlichen Querschifflügels ein (Taf. 59); daß sein Gefährte an der Südseite niemals ausgeführt wurde, schadet der äußeren Gesamtwirkung weniger als das Fehlen eines zweiten Fassadenturms in Straßburg und Antwerpen. In Steiermark entstand 1346—55 die reizende Hallenkirche zu Maria Straßengel, deren Bündelpfeiler reich verzierte Kapitelle tragen und deren später vollendeter durchbrochener Pyramidenhelm zu den zierlichsten deutschen Turmbauten gehört.

Nordwestlich von Wien aber folgte 1343 die Zisterzienserkirche in Zwettl, deren hallenförmiger Chor zuerst die Besonderheit zeigt, daß die inneren Vieleckseiten größer sind als die vermehrten äußeren; der Umgang ist mit sieben Sechzehneckteilen, der Chor selbst mit drei Achteckseiten geschlossen; ein Kranz niedrigerer Kapellen schließt sich dem hohen Chorumgang an. Ein Schritt zur Vereinheitlichung des Kirchenraums ist hier getan.

Dasselbe Hallensystem taucht gleichzeitig oder etwas später in Schwaben auf. Die Heiligenkreuzkirche zu Schwäbisch-Gmünd ist eine Hallenkirche mit einem Hallenchor (1351), der den niedrigeren Kapellenkranz und die ungleiche Vielseitigkeit des äußeren und des inneren Abschlusses mit der Kirche zu Zwettl teilt. Die reichen Netzgewölbe steigen von schlanken, mit niedrigen Blätterkranzkapitellen geschmückten Rundpfeilern auf. Wenn als ihr Baumeister der ältere Heinrich Parler, der Stammvater des bekannten Baumeistergeschlechts (S. 411), genannt wird, so beruht das darauf, daß Peter Parler in seiner Künstlerinschrift des Prager Doms als Sohn des Heinrich Parler von Köln in Schwäbisch-Gmünd bezeichnet wird. Als Kölner in Gmünd kann Heinrich dort, wenn er Baumeister war, kaum etwas anderes geschaffen haben als die Kreuzkirche. Als Brüder seines Sohnes Peter aber, der 1352 die Prager Dombauleitung übernahm, können mit einiger Wahrscheinlichkeit der jüngere Heinrich Parler und Hans von Gmünd bezeichnet werden. Heinrich Parler der Jüngere erscheint 1378 in den Prager Dombaurechnungen, ist aber 1368 und 1378 in Nürnberg nachweisbar, wo er 1385—96 den „Schönen Brunnen" errichtete. Hans von Gmünd wird 1357 in Basel, 1359 in Freiburg i. Br. am Münsterbau, 1372 aber als Werkmeister der Gmünder Kirche genannt. Daß Heinrich Parler den Plan seiner Gmünder Kirche aus Zwettl geholt, hat Dehio, der darin die erste Rückwirkung des gotischen Stils von Osten nach Westen sah, geschickt verfochten, Bach aber nicht minder geschickt bestritten. Dehio ist in seinem Handbuch auch nicht darauf zurückgekommen. Jedenfalls wurde die Gmünder Kirche, die erst 1414 vollendet war, für die schwäbischen Gegenden zum Schöpfungsbau der Hallenkirchen. Ihr folgte seit 1336 die hochthronende Stiftskirche zu Herrenberg, deren dreiseitig geschlossener Chor noch höher als die Langhaushalle emporstrebt, folgte dann aber 1350—60 das Hallenlanghaus der anmutigen Frauenkirche zu Eßlingen, deren Chor schon 1324—32 erbaut war. Besonders wirksam ist ihr herrlicher durchbrochener Turm, der erst dem nächsten Zeitraum angehört. Auf etwas anderem Boden steht Nürnbergs erste Hallenkirche, die seit 1355 entstandene, auf quadratischem Grundriß errichtete, mit reichverziertem, bürgerlich dreinblickendem Außengiebel geschmückte Liebfrauenkirche (Abb. 295), die, eine Stiftung Karls IV., genau dem Plane jener Stephanskirche zu Prag und jener Jakobskirche zu Prachatitz (S. 412) in Böhmen folgt, aber durch die Feinheit ihrer Gliederungen zu einem „Kleinod Nürnberger Bau- und Bildhauerkunst" (Hofmann) gemacht wird. Ihre Rundpfeiler mit Blätterkranzkapitellen verknüpfen sie auch mit dem Hallenbau zu Schwäbisch-Gmünd. Den ausgeklügelten Reichtum des letzten Viertels des 14. Jahrhunderts vertritt dann Würzburgs erste Hallenkirche, die seit 1377 emporstrebende, mit reichem, aber schon leerem gotischen Zierat ausgestattete Marienkapelle. Auf altschwäbischem Boden erwächst, ebenfalls seit 1377, die zweitgrößte gotische Kirche Deutschlands, das vielgenannte Ulmer Münster, dessen Westturm, nach Rissen des 15. Jahrhunderts im neunzehnten ausgeführt, mit seinen 161 Metern der höchste Kirchturm der Welt ist. Daß der Bau schon als Hallenkirche geplant war, ist bestritten. So gut wie erwiesen aber ist Bachs und Pfleiderers Vermutung, daß seine ersten Baumeister jener jüngere Heinrich Parler von Gmünd und dessen Sohn Michael gewesen. Ursprünglich dreischiffig entworfen, wurde

der gewaltige Bau, seit Ulrich von Ensingen ihn 1392 übernahm, in eine fünfschiffige Basilika umgewandelt, die als solche erst dem 15. Jahrhundert angehört.

Außerhalb der übrigen Entwickelung aber steht als zwölfeckiger Zentralbau die Klosterkirche von Ettal in den Bayerischen Alpen. Ursprünglich mit einem mächtigen Rippengewölbe („Klostergewölbe") bedeckt, wurde sie später durch eine Mittelsäule gestützt und im Barockstil überarbeitet. Man nimmt an, daß Kaiser Ludwig dem Bayern, der den Bau 1330 stiftete, eine freie Nachbildung des Gralstempels im „Titurel" Wolframs von Eschenbach vorgeschwebt habe.

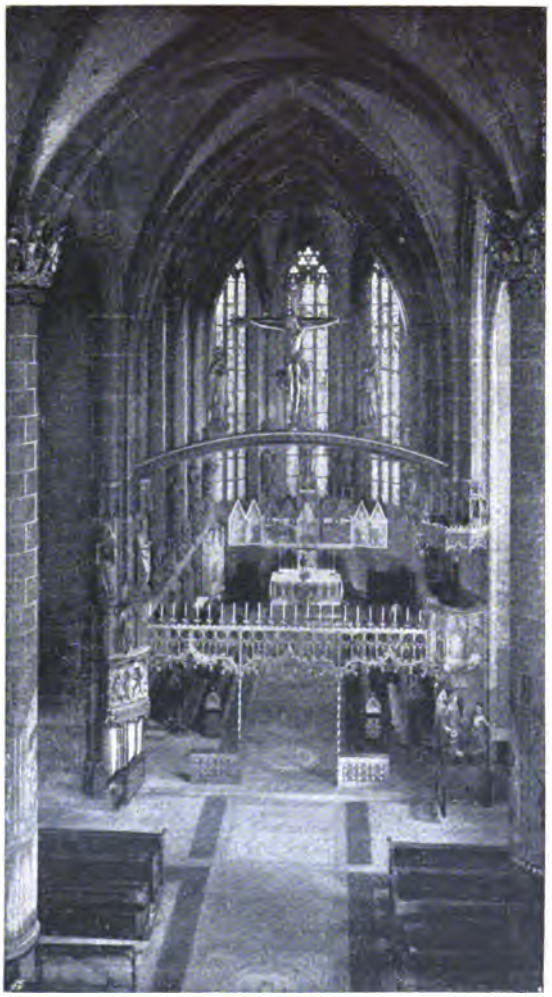


Abb. 295. Das Innere der Liebfrauenkirche zu Nürnberg. Nach Photographie von F. Schmidt in Nürnberg. (Zu S. 413.)

Die Entwickelung der weltlichen Baukunst dieser Gegenden ging der der Rheinlande in manchen Beziehungen parallel. Einige Rathäuser des 14. Jahrhunderts haben wenigstens Teile ihres Aufbaues gerettet. Das gotische Rathaus zu Nürnberg, das zwischen 1332 und 1340 entstand, ist, wie Essenwein nachgewiesen, nach denselben Plänen erbaut wie die alten Rathäuser zu Köln und Mainz. Der zum Teil erhaltene große Saal des Obergeschosses zeigt das „Chörlein", den erkerartigen Ausbau zwischen zwei mit Maßwerk versehenen Fenstern; darüber ein großes Rundfenster im Giebel, der von außen mit reicher senkrechter Gliederung, Fialen und einem Glockenstuhl versehen war. Auch vom schlichten Regensburger Rathaus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, dessen Stufengiebel die Schmalseiten krönen, hat sich wenigstens der große Saal mit seinen gotischen Fenstern und seinem reichverzierten Erker erhalten; und am Ulmer Rathaus stammen wenigstens die drei großen Fenster unter dem Südgiebel noch aus dem 14. Jahrhundert. Auch das Altstädter Rathaus (1336) zu Prag ist ein stattlicher Bau des 14. Jahrhunderts, bedeutsam besonders durch das prächtige Chörlein seiner Kapelle und den allerdings erst im 15. Jahrhundert hinzugefügten Turm. Von dem ähnlichen Krakauer Rathaus des 14. Jahrhunderts steht nur noch der Turm auf dem Markte unweit des vielfach geflickten Tuchhauses. Überall tritt hervor, daß dieser slawische Westen damals zu einer Ostprovinz der deutschen Kunst wurde. Städtische Wohnhäuser der hochgotischen Zeit sind namentlich in Nürnberg und in Regensburg, wenn auch durch Umbauten verändert,

stehengeblieben. Ein Nürnberger Wohnhaus besonderen Stils ist das sogenannte Nassauer oder Schlüsselfelder Haus, ein Musterbeispiel der festungsartigen Wohntürme jener Zeit, geschmückt mit Zinnenkranz und mit Ecktürmchen, die durch eine Galerie verbunden sind, mit reichverzierten Erkerchörlein und im jüngeren obersten Geschosse schon geradlinig geschlossenen Fenstern. Das hübscheste „Chörlein" vom Ende dieses Zeitraums aber, jetzt im Germanischen Museum, stammt vom Sebalduspfarrhaus in Nürnberg. In Regensburg kommen auch für die gotische Zeit namentlich jene Adelshäuser in Betracht, die durch Wehrtürme und Hauskapellen ausgezeichnet sind. Die künstlerisch reifste der erhaltenen Hauskapellen dieser Art ist die Thomaskapelle im Auerschen Hause (am Römling D 62), von deren Mittelpfeiler ein achtrippiges Sterngewölbe, vielleicht das älteste Deutschlands, ausstrahlt. Auch die Wendeltreppe gegenüber der Altarnische ist ein anmutiges Stück gotischer Kleinarchitektur. Im Schloß- und Burgenbau haben sich gerade im Osten bedeutende Bauten aus dieser Zeit erhalten. Hervorzuheben ist das feste Schloß Karlstein, das Kaiser Karl IV. sich seit 1348 durch seinen Dombaumeister Matthias von Arras (S. 411) auf steilem Felsen in der waldigen Umgebung Prags errichten ließ; es ist eigentlich eine Gruppe verschiedener Gebäude, deren untere Geschosse mit Tonnen- oder Sterngewölben bedeckt sind, während die oberen Räume mit flachen Holzdecken versehen sind. Zu nennen ist aber auch als eine der siebenbürgischen Burgen das Schloß Vayda-Hunyad in der Hermannstädter Gegend, ein befestigter Saalbau vom Ende des 14. Jahrhunderts. Der obere Hauptsaal, der durch fünf Rundpfeiler gestützt wird, besteht aus zwölf Kreuzgewölbejochen. An seiner Außenseite zieht sich ein Laufgang entlang, aus dem vier aus halben Fünfecken bestehende hübsch verzierte Erker vorspringen. Man sieht aus allem, daß Österreich und Ungarn schon jetzt strebsam in den westeuropäischen Kunstkreis eintraten.

B. Die süddeutsche und österreichische Bildnerei von 1250 bis 1400.

Im Gefolge der gotischen Kirchen hielt die gotische Monumentalbildnerei auch in Süddeutschland ihren Einzug. Je nachdem sie geradeswegs oder auf Umwegen aus Frankreich kam, je nachdem sie auf eine ältere einheimische Bildnerei oder auf künstlerisch jungfräulichen Boden stieß, und je nachdem wirkliche Künstler oder handwerksmäßige Steinmetzen sich ihrer annahmen, erzeugte sie auch hier Gebilde sehr verschiedenen Ansehens und Kunstwertes. Ganz ohne bildnerischen Schmuck blieb kaum ein Kirchengebäude; aber selbst die Bildwerke so bedeutender Bauwerke wie die des Regensburger Domes und der Stephanskirche in Wien sind künstlerisch ohne besondere Bedeutung. Voran geht die fränkische Schule. Die köstlichsten süddeutschen Schöpfungen dieses Zeitraums sind die vielbesprochenen jüngeren Bildwerke des Bamberger Domes, die wahrscheinlich noch dem dritten Viertel des 13. Jahrhunderts angehören. Gerade ihr Stil ist, wie wir seit Dehios und Weeses Ausführungen wissen, auf kürzestem Wege aus Frankreich gekommen; aber gerade ihr Stil hat sich, wie Goldschmidt, Franck und Vöge dargetan haben, zugleich auf der Grundlage des altfränkischen Stils entwickelt, der uns in den älteren Werken des Bamberger Domes (S. 319) so bedeutsam entgegentrat. Offenbar hat ein Meister der Bamberger Werkstatt in Reims gearbeitet und den neuen Stil von dort mit nach Hause gebracht; aber er hat das dort Geschaute in sich verarbeitet; und als Ergebnis seiner Arbeit ist ein neuer deutscher Stil ans Licht getreten, der sein Vorbild an Reinheit und Formenschönheit nicht immer erreicht, es an Wucht und an innerem Leben aber oft übertrifft. Vöge hat schon im Jüngsten Gericht des Fürstentors des Bamberger Domes eine Reihe von Reimser Bestandteilen nachgewiesen; und Weese hat die Reimser Züge aller Hauptgestalten

des jüngeren Bamberger Hauptmeisters ins hellste Licht gesetzt. Zunächst kommen hier die Gestalten der Kirche und der Synagoge (Abb. 296) am Fürstentor in Betracht. Mit ihren Reimser Vorbildern verglichen, erweisen sie sich als selbständige Umgestaltungen, ja als Veredelungen rassigster Art. Dann die sechs großen Gestalten an den Gewänden der Südtür neben dem Ostchor: Adam und Eva, Petrus und Stephanus, Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde. Die Nacktheit der Eltern der Menschheit ist in Reims nicht vorgebildet; die ersten Menschen als Rundbilder hüllenlos dargestellt zu haben, ist eine bahnbrechende künstlerische Tat des Bamberger Meisters; und diese nackten Körper sind noch herb und streng, noch etwas knapp und spröde, noch etwas steif und leer, im ganzen aber doch in guten Verhältnissen empfunden. Würdevolle Idealgestalten sind der Kaiser und die Kaiserin: wohl erinnern sie an die klassischen Reimser Gestalten des Mannes mit dem Odysseuskopf und der Königin von Saba; aber gerade der Kopf der hl. Kunigunde ist ganz vom Eigenleben des Bamberger Meisters erfüllt. Auch sie gehören in ihrer Art zu den Glanzleistungen der deutschen Kunst des Mittelalters. Im Inneren des Domes fällt unser Blick zunächst auf den gekrönten Reiter am Stirnpfeiler des Ostchors (Taf. 60). In der Regel wird er auf Konrad III. gedeutet, von einigen als König Stephan, von anderen als Sankt Georg bezeichnet. Das etwas steife Roß, das in Reims kein Vorbild hatte, ist offenbar nach der Natur studiert; der in edler Wendung nach vorn gerichtete Kopf des Herrschers erinnert stark an Reimser Königsköpfe; das Ganze ist aber wieder eine deutsche Schöpfung von starkem Eigenleben. Dann die großen Standbilder im Umgang des Ostchors! Vor allen Dingen Maria und Elisabeth, die Gestalten der „Heimsuchung"! Sie lehnen sich in auffallendster Weise an jene antikisierenden Heimsuchungsgestalten (S. 349) des Reimser Domes an, sind aber ganz in den Bamberger Stil übersetzt; sie atmen eine Kraft, eine Größe, eine innere Lebendigkeit, die ihresgleichen suchen. Endlich ist auch für das vornehm gehaltene Papstbildnis, das diesen Standbildern gegenüber angebracht ist, das Vorbild in einem Papste der Reimser Fassade nachgewiesen worden. Das Bamberger Hochrelief stellt Clemens II. dar und schmückte ursprünglich den Deckel zu dem reich mit edellebendigen Reliefs gezierten Sarkophag, der im Peterschor steht. Auch dieser Schrein ist offenbar ein Werk des gleichen Meisters; und wahrlich, dieser Meister ist ein Künstler, den Deutschland freudig den seinen nennen mag. Wie dieser Stil allmählich dem gezierteren gotischen Stil des 14. Jahrhunderts Platz macht, aber zeigen im Bamberger Dom eine Mutter Gottes vom Ausgang des dreizehnten und eine Kaiserin Kunigunde, deren Bemalung noch kenntlich ist, vom Anfang des 14. Jahrhunderts. Die gotische Biegung kommt aber selbst in diesen Gestalten noch kaum zu ihrem Recht.

Abb. 296. Die Synagoge. Bildwerk vom Fürstentor des Domes zu Bamberg. Nach Photographie von Haaf in Bamberg.

Bleiben wir in Franken, so können wir hier die Weiterentwickelung der Bildnerei in immer realistischerer Richtung durch das ganze 14. Jahrhundert hindurch hauptsächlich in Nürnberg,

Taf. 60. Reiterstandbild am Dom zu Bamberg.

Nach Photographie von Dr. Fr. Stoedtner, Berlin.

sich, über ihn hinausgehend, der Schöpfer der Freigruppe der Anbetung der Könige mit der stehenden Maria in der Lorenzkirche an; und eine weitere Entwickelung des nunmehr verselbständigten Nürnberger Stils zeigen die fünf mit neuen Einzelzügen ausgestatteten Reliefs der Verkündigung, der heiligen Nacht, der Anbetung der Könige, des Todes und der Krönung Mariä an dem nach 1361 entstandenen „Chörlein" des Sebalder Pfarrhofs, das ins Germanische Museum gerettet worden ist; noch freier und später aber sind die Darstellungen des Todes und der Krönung Mariä im Giebelfeld der nördlichen Seitenschifftür der Sebalduskirche.

Den Höhepunkt der spätgotischen Nürnberger Bildnerei zwischen 1380 und 1400 bezeichnen „die Schule der Tonbildwerke" und die Meister des „Schönen Brunnens". Unter den Nürnberger Tonbildwerken stehen die bemalten Sitzbilder des Heilands und der Apostel in der Kirche zu Kalchreut bei Nürnberg zeitlich voran. Noch streng in der Gesamthaltung, derb in Einzelheiten, wie den Händen, zeigen sie ein Ringen nach besonderem Leben z. B. in den Stirnlocken, die sich aus dem Haupthaar der Apostel loslösen. Eine freiere und höhere Entwickelungsstufe aber bezeichnet der Meister der „Nürnberger Apostel", von denen sechs in das Germanische Museum gekommen sind, vier die Jakobskirche in Nürnberg schmücken, während zwei anbetende Könige des Berliner Museums wohl einem Jugendwerke des Künstlers angehörten. Höher noch stehen die Meister des „Schönen Brunnens", der gegen Ende des 14. Jahrhunderts im Winkel neben der Frauenkirche von Heinrich Parler d. J. (S. 413) errichtet wurde. Die Spitzsäule, die aus seinem achteckigen Becken aufragt, hat die Gestalt einer schlank aufgebauten, zierlich durchbrochenen gotischen Kirchturmpyramide. Ihre Helden- und Heiligengestalten sind am Brunnen durch Nachbildungen ersetzt. An den Bruchstücken der Originale, die sich im Germanischen und im Berliner Museum befinden, erkennt man die Hände zwei verschiedener Meister. Die acht halblebensgroßen Gestalten der Propheten des Obergeschosses, von denen sich drei Köpfe im Berliner Museum, drei Rümpfe im Germanischen Museum zu Nürnberg befinden, zeigen die Hand eines noch befangenen, doch aber schon nach lebensvoller Durchbildung strebenden Künstlers. Von den sechzehn Heldenstandbildern der unteren Reihe, deren Überbleibsel im Germanischen Museum stehen, aber verbinden die besten, wie die Gestalt des Kurfürsten von Trier, eine solche Größe der Gesamthaltung mit solch ausdrucksvollem Eigenleben der Köpfe, daß wir sie den Meisterwerken der deutschen Kunst zuzählen. Der Kopf des Königs Artus gehört zu den lebensvollsten Bildwerken der Zeit (Abb. 298); und die Hand dieses „Meisters der Helden des Schönen Brunnens" oder eine verwandte Hand zeigt dann auch das herrliche Steinbild des hl. Georg im Berliner Museum, das uns den Stand der Nürnberger Kunst um 1400 vortrefflich vergegenwärtigt.

Abb. 298. Kopf des Königs Artus vom „Schönen Brunnen" zu Nürnberg, im Germanischen Museum zu Nürnberg. Nach Photographie von Dr. Franz Stoedtner, Berlin.

In Würzburg, dessen mittelalterliche Plastik Pinder eingehend untersucht hat, wiegen westliche Einflüsse vor. An dem kleinkünstlerischen Opferstock in der Burkardskirche stellen die vier Reliefs der Himmelfahrt, des Christus als Gärtner, der Dreieinigkeit und der Krönung Mariä einen Abglanz des französischen Stils um 1280 dar. Die beweglichere Art der Zeit

um 1340 spricht aus dem Christus der Krypta der Neumünsterkirche. Die schöne Madonna der Augustinergasse, die Pinder um 1395 ansetzt, und die gleichzeitigen frühesten Bildwerke jener Marienkapelle (S. 413), wie die Reliefs der Kreuzigung Christi und des Todes Mariä, verraten den bereits körperlicher werdenden und doch noch gotisch empfundenen Stil der Würzburger Grabbildnisse dieser Zeit, auf die wir zurückkommen.

Der fränkischen Bildhauerschule gegenüber schlug die schwäbische Schule, der Hartmann ein ausgezeichnetes Werk gewidmet hat, im 14. Jahrhundert eine weichere und unentschiedenere, im Leiblichen schwächlichere, aber von innigerem seelischen Leben erfüllte Richtung ein. An ihrer Spitze steht die Werkstatt der sogenannten Kapellenkirche zu Rottweil, an deren Westturm sich zum erstenmal in Schwaben eine ausgebildete Folge baulicher Bildwerke entfaltete. Ob ihre Meister in Straßburg oder in den gleichen französischen Bauhütten wie die Straßburger gelernt, ist nicht ersichtlich. Der älteste und beste unter ihnen ist der Meister der Propheten des Südportals. Jünger und gezierter erscheint der Meister der Apostel und des über der Bogenspitze stehenden Heilandes des Westportals. Diese wie jene sind im Sinne des zweiten Viertels des 14. Jahrhunderts, dem sie angehören, leicht ausgebogen „wie die Halme im Winde"; aber die Apostel sind großköpfiger und derber als die schlankeren Propheten, und ihre Gewänder sind unruhiger bewegt; und diesen Unterschieden entsprechen auch die Einzelheiten der geschlossenen Darstellungen der heiligen Nacht im Bogenfelde des Südportals und des Jüngsten Gerichtes in dem des Westportals.

Abb. 299. Maria vom westlichen Langhausportal der hl. Kreuzkirche zu Gmünd. Nach P. Hartmann, „Gotische Monumentalplastik in Schwaben".

Die „Rottweiler Schule" läßt sich am Augsburger Dom im Marienleben des Nordportals von 1343, an der Gmünder Kreuzkirche in der Geburt Christi und in der Verherrlichung Mariä der beiden Langhausportale, an der Eßlinger Frauenkirche im Marienleben des Südostportals verfolgen. Mitten in der Entwickelung steht die frische, feste, echt deutsch dreinblickende Mutter Gottes am Westportal des Langhauses der Gmünder Kirche (Abb. 299). Ein neues, reicheres und wärmeres Leben pulsiert dann im Bildwerk der beiden Chorportale dieser Kirche, namentlich in der Leidensgeschichte Christi des nördlichen und dem Jüngsten Gericht des südlichen Bogenfeldes. In den Bogenkehlen und an den Gewänden dieser Portale erweitern die Darstellungen sich zu größeren Gestalten- und Bilderfolgen. Alle diese Gmünder Reliefs aber sind einheitlicher und überzeugender erzählt als jene Rottweiler, und ihre Einzelgestalten sind von stärkerem Augenblicksleben erfüllt. Bedeutender als der Bildhauer der Nordtür wirkt der Meister der Südtür, der mit Peter Parler (S. 413) zusammenzuhängen scheint. Außerhalb Gmünds tritt diese „Gmünder Schule" uns am Südportal des Augsburger Domes entgegen, in dem gedrängt lebendigen Marienleben seines dreizeiligen Bogenfeldes, in den großköpfigen Aposteln der Gewände und in der anmutigen Himmelskönigin des Mittelpfostens.

Die Gmünder Schule spricht aber auch aus einigen der vielfach versetzten Hauptbildwerke am Münster zu Ulm, dessen Kunst Baum im Zusammenhang behandelt hat. Zeigen die Reliefs der Geburt Christi und der Anbetung der Könige im steilen Bogenfeld des jetzigen Nordwestportals (1356) den noch mehr plastischen als malerischen Stil der Rottweiler Schule,

so erkennt man die gedrängtere, ausführlichere Gmünder Art in den Darstellungen aus der Kindheit Christi und dem Leben seiner Mutter im Südwestportal und in der wirkungsvoll von der Kreuzigung überragten Leidensgeschichte Christi im Nordostportal. Hartmann schreibt beide einem Meister der Gmünder Parlerschule (vor 1377) zu. Eine volkstümlich lebendige Abart dieser Richtung tritt in dem Jüngsten Gericht des Ulmer Südostportals zutage. Den veränderten Stil des 15. Jahrhunderts zeigen dann die Darstellungen am westlichen Hauptportal des Ulmer Münsters und das Weltgericht im Nordwestportal, der Drachenkampf im Westportal der Frauenkirche zu Eßlingen.

Abb. 300. Standbild des hl. Wenzel von Peter Parler in der Dreikönigskapelle des Domes zu Prag. Nach A. Stix im „Kunsthistorischen Jahrbuch der k. k. Zentralkommission", Wien 1908.

Künstlerisch am höchsten von allen jenen älteren schwäbischen Bildwerken stehen die Gestalten des Prophetenmeisters zu Rottweil und das Relief des Jüngsten Gerichtes am südlichen Chorportal der Gmünder Kreuzkirche.

Am glänzendsten aber hat die schwäbische Bildhauerschule sich unter Karl IV. in Böhmen entfaltet. Daß Peter Parler, der Prager Dombaumeister von Schwäbisch-Gmünd (S. 413), in der Kaiserstadt an der Moldau auch eine Bildhauerschule gründete, wird, wie Stix gezeigt hat, durch Prager Urkunden erwiesen. Zu Peters Schule, deren von Haus aus gotischer Idealstil allmählich dem neuen, nach individueller Wahrheit strebenden Zeitstil wich, gehören sein Bruder, der jüngere Heinrich Parler, seine Söhne Wenzel und Johann und sein Schwiegersohn Michael von Köln, denen sich jedoch keine bestimmten Werke zuweisen lassen. Als Werk Peter Parlers ist das schöne Strebepfeilerstandbild des hl. Wenzel von 1373 beglaubigt, das jetzt in der Dreikönigskapelle des Prager Domes steht (Abb. 300). Der schlanken, geschmeidigen, leicht ausgeschwungenen Rittergestalt mit schmalem Antlitz, kurzem Vollbart, langgewelltem Haupthaar und hochgewölbten Brauen deckt ein schwer herabfallender Mantel den Rücken; und ihr ausdrucksvolles Haupt schmückt die Herzogsmütze.

Einen ganz eigenartigen künstlerischen Schmuck der Triforiengalerie des Prager Domes aber bilden 21 Bildnisbüsten, die, inschriftlich beglaubigt (S. 413), zehn Mitglieder der königlichen Familie, die drei ersten Prager Erzbischöfe, die geistlichen Leiter des Dombaues und — ein großes Zugeständnis künstlerischen Herrscherinnes — die ersten beiden Dombaumeister, Matthias von Arras und Peter Parler, selbst darstellen. Den Büsten der Triforiengalerie des Inneren entsprechen einige Büsten am Äußeren des Chors. Von Peter Parler selbst rühren nach Stix vier dieser Büsten, unter ihnen die des Matthias von Arras, her. Sie vertreten im Sinne jener Zeit die „alte Richtung". Die zehn Büsten Karls IV. und seiner Familienangehörigen im Triforium des Chorschlusses aber zeigen mit ihren leicht zur Seite und nach vorn geneigten Köpfen, ihren hochgewölbten Stirnen, ihren der Gesichtsfläche natürlicher eingeordneten Augen ein Ringen nach persönlicher Charakteristik, das Peter Parler selbst fehlte. Ihren fortgeschrittenen Schöpfer nennt Stix den „Meister der königlichen Familie". Noch fortgeschrittener aber ist der Meister des Christus, der Maria und einiger Heiligenbüsten an der Außenseite des Chors sowie des Nikolaus Holubec in der Triforiengalerie (Abb. 301). An

der Christusbüste zum erstenmal liegt das Lid plastisch greifbar über dem Augapfel. Die Nähe des 15. Jahrhunderts macht sich geltend. Am reifsten von allen sind die von unbekannter Meisterhand geschaffenen Büsten Peter Parlers selbst und des Wenzel von Radez. Die ganze Büstenfolge war 1393 vollendet.

Auch der plastische Schmuck an der Stadtseite des Altstädter Brückenturms zu Prag, den Peter Parler erbaut hat, gehört hierher. Die fünf Standbilder des mittleren und des oberen Stockwerkes sind charakteristische Schöpfungen dieser Prager Schule. Das Westportal der Teinkirche mit seiner großen Kreuzigung zeigt dagegen den realistischen Stil des 15. Jahrhunderts, dem es angehört.

Ein Prager Hauptwerk der Parlerzeit aber ist noch das Reiterbild des heiligen Drachentöters Georg auf dem Hradschin zu Prag (Abb. 302). Schon als freistehendes, wenn auch nur halblebensgroßes Reiterstandbild und schon als durchgebildetes Erzgußwerk des 14. Jahrhunderts ist es beachtenswert. Steif und herb, aber voll unmittelbarer Naturwahrheit, übt es einen eigenartigen Reiz aus. Als die Meister, die dieses lebensvolle Kunstwerk 1373 schufen, werden Martin und Georg von Klausenburg, die Söhne eines Malers Nikolaus von Klausenburg, genannt.

Abb. 301. Büste des Nikolaus Holubec von der Triforiengalerie des Domes zu Prag. Nach A. Stix a. a. O.

Natürlich fehlt es in dem süddeutsch-österreichischen Gesamtgebiet auch nicht an hervorragenden Grabbildwerken dieser Zeit. Manche von ihnen sind in Sammlungen, wie die des Germanischen Museums zu Nürnberg und des Nationalmuseums zu München, übergesiedelt; aber die bedeutendsten von ihnen sind doch den Kirchen verblieben, für die sie geschaffen worden. Ihres Materials wegen sei die Erzreliefplatte des Bischofs Wolfhart von Rot (gest. 1302) im Augsburger Dom vorweg erwähnt. Der rund aus der Platte hervortretende Kopf ist, was ebenfalls in der Frühzeit des 14. Jahrhunderts eine Seltenheit ist, als Leichenkopf mit eingefallenen Zügen wiedergegeben. Weitaus die meisten dieser Grabgestalten sind in Stein ausgeführt. Von den Grabmälern der Emmeramskirche zu Regensburg gehört das der Kaiserin Uta, das noch ganz von stillem Idealleben erfüllt ist, wohl dem Ende des 13., gehört das typisch gotische Grabmal Heinrichs des Zänkers dem ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts an, wogegen das ähnlich gestaltete „Tischgrab" des heiligen Emmeram selbst, dessen von derberem Leben erfülltes Vollbild unter einer von vier kurzen Säulen getragenen roten Marmorplatte liegt, der Mitte dieses Jahrhunderts, das Grabmal des Grafen Warmund von Wasserburg, das den Toten wieder als solchen kennzeichnet, dem Ende dieses Zeitraums entstammt. Im Dom zu Würzburg zeigt das Grabmal des Bischofs Mangold von Neuenburg, das um 1305 von einem sächsisch geschulten Meister geschaffen worden, noch die gotische Edelreife der Frühzeit des 14. Jahrhunderts, führt der Meister des Grabmals des Bischofs Wolfram von Grumbach-Wolfskehl (gest. 1333) diesen Stil, durch französische Erinnerungen belebt, langsam weiter, verbindet dann aber, wie Pinder ausgeführt hat, die

Grabplatte des Bischofs Otto von Wolfskehl (gest. 1345) die „Eleganz der gotischen Ausbiegung mit so viel männlicher Wucht", daß das Werk zu den besten der Zeit gehört. Das Denkmal des Bischofs Albert von Hohenlohe (gest. 1372) vertritt in derselben Kirche die „zweite Stufe des geschwungenen Stils", auf der die vollere Rundung des Leibes und der Gliedmaßen einem erhöhten Körpergefühl entspringt, wogegen das Grabbild des Bischofs Gerhard von Schwarzburg (gest. 1400), dem des Konrad von Weinsberg im Dom zu Mainz (S. 399) aufs engste verwandt, bei gleicher Körperlichkeit zu gefestigterer Ruhe und Würde zurückkehrt.

Abb. 302. Reiterstandbild des hl. Georg im Hofe des Hradschin zu Prag. Nach W. Bode, „Geschichte der deutschen Plastik", Berlin 1887. (Zu S. 421.)

Das um 1356 entstandene Grabmal des Konrad Groß in der Spitalkirche zu Nürnberg aber, an dessen acht Stützen der tischartigen Marmorplatte, unter der der Verstorbene ruht, lebhaft bewegte, aber schwächlich durchgearbeitete Klagemänner und Klagefrauen sitzen, spiegelt deutlich genug burgundischen Einfluß wider. Die schwäbische Schule kommt auch in der Grabbildnerei Böhmens, namentlich im Prager Dom, zur Geltung. Auf massigen Steintruhen an den Chorwänden liegen sechs typische Idealgestalten längst verstorbener böhmischer Fürsten, und drei von ihnen, die Gestalten Ottokars I., Ottokars II. und Spitihnevs II., deren vollbärtige Köpfe mit welligem Haupthaar und breiten Stirnfalten, deren Gewänder mit einer muldenförmigen Hauptfalte ausgestattet sind, rühren, wie Neuwirth und Stix dargetan haben, von Peter Parler (S. 413) selbst, drei andere aus dessen Werkstatt oder Gefolgschaft her, wogegen die siebente, das Marmorbild des bartlos dargestellten Erzbischofs Oško von Wlašim, der jüngeren, nach individuellerem Leben trachtenden Richtung angehört. Alle diese großen Steinbilder sind zwischen 1374 und 1378 ausgeführt, aller Köpfe ruhen auf Doppelkissen oder Helmen, alle stemmen ihre Füße gegen heraldische Löwen; und doch sind sie, wie wir es an allen anderen Orten bereits beobachtet, der Anordnung ihrer Kleidung und dem Fall ihrer Gewandfalten nach als aufrechtstehend gedacht. Spuren ihrer früheren Bemalung haben sich erhalten.

Immerhin wird sich von schwäbischem, fränkischem oder böhmischem Sonderstil nur in bescheidenem Maße reden lassen. Der Zeitgeist ist jetzt überall noch stärker als der Volksgeist.

C. Die süddeutsche und österreichische Malerei von 1250 bis 1400.

Die Richtung, in der die Malerei sich von 1250 bis 1400 bewegt, ist in allen Kunstländern Europas so ziemlich die gleiche; doch eröffnen die Parallelwege in verschiedenen Ländern oft

verschieden geartete Ausblicke. In dem Ländergebiet, das die heutigen Staaten Württemberg, Bayern und Österreich umfaßt, ist die Malerei dieses Zeitraums, wenn sie sich hier auch nicht so folgerichtig und selbständig entwickelt hat wie im Rheingelände, wie namentlich in der kölnischen Schule, doch keineswegs zurückgeblieben. Mannigfaltig wie die Stilschattierungen der Malerei dieses Gesamtgebietes sind auch die Quellen, aus denen sie geflossen. In neueren kunstgeschichtlichen Arbeiten werden jedem deutschen Wand-, Tafel- oder Handschriftenbilde dieses Zeitraums seine nord- oder mittelitalienischen, seine süd- oder nordfranzösischen, seine burgundischen oder oberrheinischen, seine belgisch-englischen oder niederrheinischen Bestandteile wenn nicht nachgewiesen, so doch nachgerechnet; aber alle diese Zuflüsse, die schon durch die geographische Lage Deutschlands bedingt waren, kreuzen sich oft auf so vielverschlungenen Pfaden und werden dann doch oft so frisch und selbständig im Sinne des gleichen Zeitgeistes von der deutschen Kunst verarbeitet, daß die Betonung dieses oder jenes Ursprungs in diesem oder jenem Bestandteil jedes Bildes keineswegs immer überzeugend wirkt. Dasselbe gilt von den Wechselbeziehungen zwischen der Wand-, der Handschriften- und der Tafelmalerei. Bei den einen herrscht die Neigung, alles aus der Wandmalerei abzuleiten. Die anderen sehen überall die Herkunft von der Handschriftenmalerei. Die Frage kann höchstens von Fall zu Fall entschieden werden. Die Tafelmalerei fängt gerade in dieser Zeit an, sich auf eigene Füße zu stellen, und hier und da scheint sogar die Glasmalerei den Ton angegeben zu haben.

Die ersten hundert Jahre dieses Zeitraums erreichte auch in Deutschland die mittelalterliche Richtung der Malerei ihre höchste Ausbildung. Erst aus der Mitte des 14. Jahrhunderts heraus entwickelt sich das neue Raum-, Wirklichkeits- und Lebensgefühl. Die Übergangszeit hat Fr. Burger in seiner leider unvollendet gebliebenen Geschichte der deutschen Malerei eindringlich geschildert. Die wirkliche Grenze bildet auch hier die Zeit um 1400.

Österreich ist auf diesem Gebiete in diesem Zeitraum voranzustellen; und in Österreich ging in manchen Beziehungen Böhmen voran, dessen Malerei in Süddeutschland eine Zeitlang die Vorherrschaft behauptete. Namentlich in Prag, wo Kaiser Karl IV. (1346—78) Künstler und Gelehrte aus ganz Europa vereinigte, entfaltete, wie die Baukunst und die Bildnerei, so auch die Malerei, durch italienische, französische und westdeutsche Zufuhr bedingt, eine nicht eben reiche, aber doch kräftige höfische Blüte, während in Südböhmen sich gleichzeitig, durch die gleichen Zuflüsse genährt, eine bodenständige kirchliche Malerei entfaltete, die ihre eigenen, zum Teil reizvolleren Wege ging. Die Erforschung der mittelalterlichen Malerei Böhmens, die durch Grueber, Woltmann, Janitschek und Neuwirth eingeleitet wurde, ist später durch Julius von Schlosser, Max Dvořak, Richard Ernst, Jos. Weingartner, Curt Glaser und andere wieder aufgenommen und weitergeführt worden.

An vorkarolischen Bildern fehlt es übrigens weder in der Handschriften-, noch in der Wand-, noch in der Tafelmalerei. Die vielgenannte Welislausbibel vom Ende des 13. Jahrhunderts im Palaste Lobkowicz zu Prag zeigt noch den alten süddeutschen Federzeichenstil, der nur spärliche Farbe verwendet, hier aber doch z. B. das Wasser durch grüne Wellenlinien andeutet; und auch das Passions- und Märtyrerbuch von 1312 in der Prager Universitätsbibliothek hat erst eine wenig weitergehende farbige Behandlung gezeitigt, die hier freilich schon mit ausgesparten Lichtern und sorgfältigen Schattenstrichen arbeitet. Erhaltene böhmische Wandbilder der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind die Darstellungen aus der Legende des hl. Georg in einem Gemache der Burg zu Neuhaus (1338), die Wocel veröffentlicht hat: auf grauem Grunde immer noch mit leichten, fast schattenlosen Farben gefüllte Umrißzeichnungen, in guten

Verhältnissen wiedergegebene Männer und Pferde, in gotischen Biegungen schwelgende Frauengestalten, ausdruckslose Gesichter, aber ausdrucksvolle, wenngleich noch ungelenke Gebärden, alles, wie es scheint, wirklich im Anschluß an gleichzeitige Buchmalereien erfunden. Als böhmisches Tafelbild der vorkarolischen Zeit nennt Ernst das Stück mit Apostelhalbfiguren aus Raudnitz im Landesmuseum zu Prag. Die unter gotischen Kleeblattbogen sitzenden Gestalten sind bei aller Farbenkraft, mit der sie sich vom Goldgrund abheben, noch einflächig-zeichnerisch behandelt.

Gleich nach dem Regierungsantritt Karls IV. (1347—78) war 1348 in Prag eine Malerbruderschaft (Malerzeche) gegründet worden, deren von Pangerl veröffentlichte Satzungen in deutscher Sprache abgefaßt waren. Gleichzeitig wurden aber auch fremde Meister beschäftigt. Unter den Italienern ragt Tommaso da Modena (Thomas de Mutina) hervor, von dem es freilich sehr ungewiß ist, ob er selbst in Prag gewesen; unter den westdeutschen Meistern wird Nikolaus Wurmser von Straßburg 1359 und 1360 ehrenvoll genannt; als Prager Künstler aber tritt uns etwas später (1367) Meister Dietrich oder Theodorich aus den Urkunden entgegen. Daß italienische Künstler in Prag arbeiteten, beweist schon das große, 1371 vollendete venezianische Mosaikgemälde über der südlichen Querhaustür des Prager Domes. Als Werke von Tommaso da Modena aber sind inschriftlich nur zwei Tafelwerke der Burg Karlstein (S. 415) beglaubigt, von denen das eine, ein einfacher Flügelaltar, der die Madonna zwischen den hl. Wenzel und Palmatius darstellt, in die Kaiserliche Galerie nach Wien gekommen ist, während zwei Tafeln des anderen auf dem Karlstein geblieben sind. Von diesen Bildern ausgehend, hatten schon Crowe und Cavalcaselle dem Meister die um 1357 entstandenen Wandgemälde der Katharinenkapelle des Karlsteins zugeschrieben, deren erhaltene Hauptstücke die Kreuzigung vorn am Altar und die Madonna zwischen Karl IV. und seiner dritten Gemahlin in der Nische über dem Altar sind. Neuwirth ging noch einen starken Schritt weiter, indem er auch die gewaltige, schon 1356 abgeschlossene Bilderfolge aus der Offenbarung Johannis, die sich an allen vier Wänden der Marienkapelle entlang zog und zum Teil noch entlang zieht, zu Thomas da Modena in Beziehung setzte. Die Unmöglichkeit dieser Auffassung tat Julius von Schlosser dar; Dvořak aber zeigte, daß überhaupt keine italienischen Meister an den Wandmalereien im Karlstein tätig gewesen sind, deren nordisch-italienischer Mischstil sich dadurch erklärt, daß nordische Hände sie nach italienischen Miniaturen oder anderen Vorlagen ausgeführt haben. Vor der Überschätzung des italienischen Einflusses auf die deutsche Kunst dieser Zeit hat Haendcke in einem besonderen Aufsatz gewarnt.

Auf Nikolaus Wurmser führt Dvořak vermutungsweise die großen Darstellungen aus dem Leben Karls IV. zurück, die sich an den unteren Wandteilen der Marienkapelle des Karlsteins hinziehen. Sie gehören zu den kräftigsten halbitalienischen Erzeugnissen der Prager Schule. Über die Bilder, die dem Straßburger Meister in dieser Kapelle oder in dem zur Kreuzkapelle führenden Treppenhause zugeschrieben werden könnten, gehen die Ansichten Neuwirths, v. Schlossers, Dvořaks und Burgers immer noch auseinander. Jedenfalls gehören die Treppenhausfresken, die die Legenden des hl. Wenzel und der hl. Ludmilla verbildlichen, obgleich oder weil sie den stärksten italienischen Einschlag zeigen, zu den reizvollsten Gemälden des Schlosses; und dasselbe gilt von dem Kreuzigungsfresko der Katharinenkapelle (um 1360), das von einem Hauche giottesker Größe und Ruhe durchweht scheint.

Glücklicher als mit Tommaso da Modena und mit Nikolaus Wurmser sind wir mit dem Meister Dietrich oder Theodorich von Prag und seinem beglaubigten Hauptwerk, der Kreuzkapelle der Burg Karlstein, daran, deren Ausschmückung mit Wand- und Tafelgemälden

um 1365 vollendet gewesen sein muß. Vielleicht war Theodor ein Schüler des Nikolaus. Der untere Teil der Wände des von zwei Kreuzgewölben überspannten Raumes ist mit böhmischen Halbedelsteinen bekleidet. Ihr oberer Teil aber ist mit 126 (ursprünglich 133) Gemälden auf viereckigen Holztafeln bedeckt, die sich, von vergoldeten Gipszieraten umrahmt, als Täfelung im eigentlichsten Sinne des Wortes über- und aneinanderreihen. Die Fensternischenwölbungen darüber sind mit Wandgemälden geschmückt, die der Jugendgeschichte des Heilands und der Offenbarung Johannis entlehnt sind. Das Hauptbild in der Westfensternische stellt Gottvater, in goldener Mandorla thronend, dar und ihm gegenüber das Lamm mit den sieben Hörnern. Ihren eigentlichen Charakter aber erhält die Kapelle durch jene Tafelgemälde, die zum größten Teil Heiligenhalbfiguren auf mattem, gemustertem Goldgrund darstellen. Das Hauptbild (Abb. 303), das den Gekreuzigten zwischen Johannes und Maria zeigt, befindet sich noch in der Kapelle; zwei der Heiligentafeln aber, von denen die eine den hl. Ambrosius, die andere den hl. Augustinus veranschaulicht, hängen jetzt im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. Kunstgeschichtlich sind alle diese Bilder recht bedeutsam. Mit ihren kräftigen, breitschulterigen Gestalten, deren noch etwas ungelenke und manchmal geradezu schablonenhaft wiederholte Bewegungen doch bereits dem Leben abgelauscht sind, mit ihren ruhig ausdrucksvollen, großäugigen Köpfen, deren breitrückige Nasen, deren herabgezogene Mundwinkel, deren feste Wangen und gefurchte Stirnen sich zu innerlich und äußerlich wahren Zügen zusammenschließen, nehmen sie eine eigentümliche Mittelstellung zwischen dem alten Idealismus und dem neuen Realismus ein. Auch kehren sie trotz ihres Goldgrundes durchaus keine dunklen Umrisse mehr hervor, sondern sind grauschattig wirklich mit dem Pinsel modelliert. In Prag selbst schließen sich hier zunächst die halb erloschenen, 1352—70 gemalten biblischen Wand- und Deckengemälde des Klosters Emaus an, die deutlich genug an die Buchbilder der Armenbibel anknüpfen, gehören dann aber auch die Wandbilder Meister Oswalds in der Wenzelkapelle vom Dom hierher, die in weicher, fortgeschrittener Formensprache würdige Heiligengestalten und reich mit Halbedelsteinen umrahmte Darstellungen aus den Leidens- und Auferstehungserlebnissen des Heilands enthalten.

Abb. 303. Die Kreuzigung Christi. Gemälde Theodorichs von Prag im Kunsthistorischen Museum zu Wien. Nach J. Neuwirth, „Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen".

Als weitere Tafelbilder der kaiserlichen Schule Prags seien hier nur noch das Wlaschimsche Votivbild im Rudolphinum zu Prag mit Karl IV. und seinem Sohne Wenzel zu Füßen der Madonna und das Altarwerk der Stuttgarter Galerie von 1385 genannt, das, von einem schwäbischen Bürger Prags seiner Vaterstadt Mühlhausen am Neckar gestiftet, jedenfalls beweist, wie weit damals der Einfluß der Prager Schule reichte.

Verhältnissen wiedergegebene Männer und Pferde, in gotischen Biegungen schwelgende Frauengestalten, ausdruckslose Gesichter, aber ausdrucksvolle, wenngleich noch ungelenke Gebärden, alles, wie es scheint, wirklich im Anschluß an gleichzeitige Buchmalereien erfunden. Als böhmisches Tafelbild der vorkarolischen Zeit nennt Ernst das Stück mit Apostelhalbfiguren aus Raudnitz im Landesmuseum zu Prag. Die unter gotischen Kleeblattbogen sitzenden Gestalten sind bei aller Farbenkraft, mit der sie sich vom Goldgrund abheben, noch einflächig-zeichnerisch behandelt.

Gleich nach dem Regierungsantritt Karls IV. (1347—78) war 1348 in Prag eine Malerbruderschaft (Malerzeche) gegründet worden, deren von Pangerl veröffentlichte Satzungen in deutscher Sprache abgefaßt waren. Gleichzeitig wurden aber auch fremde Meister beschäftigt. Unter den Italienern ragt Tommaso da Modena (Thomas de Mutina) hervor, von dem es freilich sehr ungewiß ist, ob er selbst in Prag gewesen; unter den westdeutschen Meistern wird Nikolaus Wurmser von Straßburg 1359 und 1360 ehrenvoll genannt; als Prager Künstler aber tritt uns etwas später (1367) Meister Dietrich oder Theodorich aus den Urkunden entgegen. Daß italienische Künstler in Prag arbeiteten, beweist schon das große, 1371 vollendete venezianische Mosaikgemälde über der südlichen Querhaustür des Prager Domes. Als Werke von Tommaso da Modena aber sind inschriftlich nur zwei Tafelwerke der Burg Karlstein (S. 415) beglaubigt, von denen das eine, ein einfacher Flügelaltar, der die Madonna zwischen den hl. Wenzel und Palmatius darstellt, in die Kaiserliche Galerie nach Wien gekommen ist, während zwei Tafeln des anderen auf dem Karlstein geblieben sind. Von diesen Bildern ausgehend, hatten schon Crowe und Cavalcaselle dem Meister die um 1357 entstandenen Wandgemälde der Katharinenkapelle des Karlsteins zugeschrieben, deren erhaltene Hauptstücke die Kreuzigung vorn am Altar und die Madonna zwischen Karl IV. und seiner dritten Gemahlin in der Nische über dem Altar sind. Neuwirth ging noch einen starken Schritt weiter, indem er auch die gewaltige, schon 1356 abgeschlossene Bilderfolge aus der Offenbarung Johannis, die sich an allen vier Wänden der Marienkapelle entlang zog und zum Teil noch entlang zieht, zu Thomas da Modena in Beziehung setzte. Die Unmöglichkeit dieser Auffassung tat Julius von Schlosser dar; Dvořak aber zeigte, daß überhaupt keine italienischen Meister an den Wandmalereien im Karlstein tätig gewesen sind, deren nordisch-italienischer Mischstil sich dadurch erklärt, daß nordische Hände sie nach italienischen Miniaturen oder anderen Vorlagen ausgeführt haben. Vor der Überschätzung des italienischen Einflusses auf die deutsche Kunst dieser Zeit hat Haendcke in einem besonderen Aufsatz gewarnt.

Auf Nikolaus Wurmser führt Dvořak vermutungsweise die großen Darstellungen aus dem Leben Karls IV. zurück, die sich an den unteren Wandteilen der Marienkapelle des Karlsteins hinziehen. Sie gehören zu den kräftigsten halbitalienischen Erzeugnissen der Prager Schule. Über die Bilder, die dem Straßburger Meister in dieser Kapelle oder in dem zur Kreuzkapelle führenden Treppenhause zugeschrieben werden könnten, gehen die Ansichten Neuwirths, v. Schlossers, Dvořaks und Burgers immer noch auseinander. Jedenfalls gehören die Treppenhausfresken, die die Legenden des hl. Wenzel und der hl. Ludmilla verbildlichen, obgleich oder weil sie den stärksten italienischen Einschlag zeigen, zu den reizvollsten Gemälden des Schlosses; und dasselbe gilt von dem Kreuzigungsfresko der Katharinenkapelle (um 1360), das von einem Hauche giottesker Größe und Ruhe durchweht scheint.

Glücklicher als mit Tommaso da Modena und mit Nikolaus Wurmser sind wir mit dem Meister Dietrich oder Theodorich von Prag und seinem beglaubigten Hauptwerk, der Kreuzkapelle der Burg Karlstein, daran, deren Ausschmückung mit Wand- und Tafelgemälden

um 1365 vollendet gewesen sein muß. Vielleicht war Theodor ein Schüler des Nikolaus. Der untere Teil der Wände des von zwei Kreuzgewölben überspannten Raumes ist mit böhmischen Halbedelsteinen bekleidet. Ihr oberer Teil aber ist mit 126 (ursprünglich 133) Gemälden auf viereckigen Holztafeln bedeckt, die sich, von vergoldeten Gipszieraten umrahmt, als Täfelung im eigentlichsten Sinne des Wortes über- und aneinanderreihen. Die Fensternischenwölbungen darüber sind mit Wandgemälden geschmückt, die der Jugendgeschichte des Heilands und der Offenbarung Johannis entlehnt sind. Das Hauptbild in der Westfensternische stellt Gottvater, in goldener Mandorla thronend, dar und ihm gegenüber das Lamm mit den sieben Hörnern. Ihren eigentlichen Charakter aber erhält die Kapelle durch jene Tafelgemälde, die zum größten Teil Heiligenhalbfiguren auf mattem, gemustertem Goldgrund darstellen. Das Hauptbild (Abb. 303), das den Gekreuzigten zwischen Johannes und Maria zeigt, befindet sich noch in der Kapelle; zwei der Heiligentafeln aber, von denen die eine den hl. Ambrosius, die andere den hl. Augustinus veranschaulicht, hängen jetzt im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. Kunstgeschichtlich sind alle diese Bilder recht bedeutsam. Mit ihren kräftigen, breitschulterigen Gestalten, deren noch etwas ungelenke und manchmal geradezu schablonenhaft wiederholte Bewegungen doch bereits dem Leben abgelauscht sind, mit ihren ruhig ausdrucksvollen, großäugigen Köpfen, deren breitrückige Nasen, deren herabgezogene Mundwinkel, deren feste Wangen und gefurchte Stirnen sich zu innerlich und äußerlich wahren Zügen zusammenschließen, nehmen sie eine eigentümliche Mittelstellung zwischen dem alten Idealismus und dem neuen Realismus ein. Auch kehren sie trotz ihres Goldgrundes durchaus keine dunklen Umrisse mehr hervor, sondern sind grauschattig wirklich mit dem Pinsel modelliert. In Prag selbst schließen sich hier zunächst die halb erloschenen, 1352—70 gemalten biblischen Wand- und Deckengemälde des Klosters Emaus an, die deutlich genug an die Buchbilder der Armenbibel anknüpfen, gehören dann aber auch die Wandbilder Meister Oswalds in der Wenzelkapelle vom Dom hierher, die in weicher, fortgeschrittener Formensprache würdige Heiligengestalten und reich mit Halbedelsteinen umrahmte Darstellungen aus den Leidens- und Auferstehungserlebnissen des Heilands enthalten.

Abb. 303. Die Kreuzigung Christi. Gemälde Theodorichs von Prag im Kunsthistorischen Museum zu Wien. Nach J. Neuwirth, „Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen".

Als weitere Tafelbilder der kaiserlichen Schule Prags seien hier nur noch das Wlaschimsche Votivbild im Rudolphinum zu Prag mit Karl IV. und seinem Sohne Wenzel zu Füßen der Madonna und das Altarwerk der Stuttgarter Galerie von 1385 genannt, das, von einem schwäbischen Bürger Prags seiner Vaterstadt Mühlhausen am Neckar gestiftet, jedenfalls beweist, wie weit damals der Einfluß der Prager Schule reichte.

Am besten aber läßt die Fortbildung der kaiserlichen Prager Schule vom Zeitalter Karls IV. zum Zeitalter seines Sohnes Wenzel (1378—1419) sich in der Handschriftenmalerei verfolgen. Französische Bücher, die Karl IV. aus Frankreich mitgebracht hatte, regten zum Wetteifer an und förderten die Weiterbildung. Die Bücher, die für Karl IV. und seinen Kanzler Johann von Neumarkt geschrieben worden, zeigen auf goldenem oder gemustertem Grunde schon eine wirkliche Pinselmalerei in Deckfarben. Dvořak hat die unmittelbaren Beziehungen dieser Handschriften zur Schule von Avignon (S. 365) aufgedeckt. Hervorzuheben ist hier zunächst das Reisegebetbuch Johanns von Neumarkt (1353—64) im Böhmischen Museum zu Prag, ein feines Buch, dessen liebreizende Bibelbilder noch hauptsächlich zur Füllung der Anfangsbuchstaben dienen, während in seinem Rahmen- und Rankenwerk die alte Dornblattverzierung bereits durch verschiedene, der Natur nachgebildete Pflanzenbildungen ersetzt wird. Vortreffliche böhmische Bücher der Zeit Karls IV. in derselben Sammlung sind aber auch das Mariale (Marienbuch) und das Orationale (Gebetbuch) des Erzbischofs Arnestus, in denen die Bilder sich neben den Anfangsbuchstaben schon verselbständigen. Ihnen schließen sich Bücher an, wie das Pontifikalbuch des Bischofs Albert von Sternberg (1376) im Stifte Strahow zu Prag, in dessen Bildnissen dieses Bischofs zur Linken und des Kaisers zur Rechten des Heilands das Streben der Zeit nach immer größerer Wirklichkeitsnähe der Einzelgestalten Ausdruck findet. In den unter Wenzel gemalten Büchern paart das Streben nach Verselbständigung der Persönlichkeit sich mit dem Ringen nach anschaulicherer Raumgestaltung, ohne daß beides schon erreicht wurde. Schon Julius v. Schlosser hat diese Bücher im Zusammenhang behandelt. Am Anfang der Regierungszeit Wenzels entstand der Willehalm von Oranse (1387) in der Ambraser Sammlung zu Wien. Die weltlichen Darstellungen aus dem Ritter- und Badeleben des Kaisers sind hier noch an die großen Buchstaben gebannt. Das Hauptwerk vom Ende des 14. Jahrhunderts aber ist die „Wenzelbibel", die sechsbändige deutsche Bibel der Wiener Hofbibliothek (Nr. 2759—2764), in deren erstem Bande auch der Bildschmuck vollständig durchgeführt ist. Neben Darstellungen in den Anfangsbuchstaben stehen hier schon Textbilder. Der sittliche Verfall der Wenzelzeit tritt in der schlüpfrigen Darstellungsart alttestamentlicher Begebenheiten und in der schamlosen Einflechtung bedenklicher Vorgänge aus dem Leben Wenzels hervor. Auch sonst nimmt das sittenbildliche und Stillebenbeiwerk zu; die Landschaft aber wagt sich erst gelegentlich, wie bei der Darstellung des ersten Erdenparadieses, hervor, und die Raumgestaltung ist immer noch sinnbildlich wie bisher.

Neben dieser ganzen höfischen, mehr internationalen Malerschule können wir nun aber in Böhmen während des 14. Jahrhunderts eine zweite, freilich ebenfalls durch auswärtige Beziehungen gespeiste, aber doch entschiedener verselbständigte einheimische Schule der Malerei verfolgen. Als Beispiel der Reste einer derartigen außerhöfischen Wandmalerei in Böhmen seien nur die Fresken in der Kirche zu Slawietin hervorgehoben, die um 1370 entstanden sein müssen. Die neutestamentlichen Geschichten sind hier schon in der „heiligen Nacht" mit ländlicher Unbefangenheit ins spaßhaft Natürliche gezogen. Auf dem Gebiete der Tafelmalerei aber entstammen dieser außerhöfischen Richtung die anziehendsten, bedeutsamsten und einflußreichsten Schöpfungen der ganzen böhmischen Kunst. Neun Tafeln eines Altarwerks der Zeit um 1350 in der Galerie des Stifts zu Hohenfurt und drei Tafeln der Zeit um 1380 im Rudolfinum zu Prag, von denen eine aus der Barbarakirche, zwei aus der Magdalenenkirche zu Wittingau stammen, werden als maßgebend für die Stilentwickelung dieser Richtung angesehen. Man bezeichnet ihre Schöpfer daher als den Meister von Hohenfurt und den

Meister von Wittingau und schreibt ihnen selbst oder ihrer Werkstatt oder Nachfolge eine Anzahl anderer Gemälde in verschiedenen Kirchen und Sammlungen zu. Von den neun hohen Tafeln des Meisters von Hohenfurt aus der Heilsgeschichte stellen drei die Verkündigung, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige, die übrigen sechs die Leidensgeschichte des Herrn vom Ölberg bis zur Auferstehung (Abb. 304) dar. Von den drei Haupttafeln des Meisters von Wittingau veranschaulicht eine die Kreuzigung, zeigen die anderen beiden, zwei Altarflügel, auf ihren Vorderseiten das Gebet am Ölberg und die Auferstehung Christi (Abb. 305). Der Stil der Bilder des Meisters von Hohenfurt ist noch zeichnerisch abgemessen; die wohlgeformten freibewegten Gestalten haben voll-ovale Köpfe mit schmal geschlitzten nachdenklichen Augen; die landschaftlichen Motive, die in den Goldgrund hineinragen, namentlich die röhrenartigen, schematisch gestalteten Felsen, zeigen noch byzantinische Anklänge; die golddurchwirkten Gewänder strahlen in reichen, leuchtenden Farben. Man glaubt südfranzösisch-italienischen Einfluß in diesen Bildern zu erkennen. Der Meister von Wittingau, der ein Menschenalter jünger ist, gehört zu den fortgeschritteneren seiner Zeit. Seine Gestalten sind eigenwilliger, schlanker, ausdrucksvoller in ihrer Gesamthaltung, die breitstirnigen Köpfe verlaufen spitzer nach unten, ihr Mienenspiel ist wärmer von innen heraus belebt. Die Landschaft, die sich auf den Darstellungen des Ölberges und der Auferstehung von goldgestirntem roten Grunde abhebt, ist natürlicher durchgebildet. Malerisch ist die Gesamthaltung, und eine mystische Stimmung durchweht die Geschehnisse. Man meint nordfranzösisch-flämischen Einfluß in diesen Bildern zu entdecken. Schon die Nebeneinanderstellung der Auferstehungsbilder der beiden Meister (Abb. 304, 305) läßt die Stilwandlung deutlich hervortreten. Von den sonstigen Bildern, die dem Hohenfurter Meister mit Recht zugeschrieben werden, seien nur die mütterlich dasitzende „Regenmadonna" an Sankt Peter und Paul am Wyschehrad zu Prag und die unter hohem italienisch-gotischen Baldachin thronende Glatzer Madonna in Berlin hervorgehoben.

Abb. 304. Auferstehung Christi. Tafelgemälde des Meisters von Hohenfurt in der Stiftsgalerie zu Hohenfurt in Böhmen. Nach R. Ernst, „Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei in Böhmen".

Als Schöpfungen der Zeit und Richtung des Meisters von Wittingau dagegen sei das Ottauer Altarwerk im Schlosse zu Krummau und das vielbesprochene und oft wiederholte Gnadenbild (um 1400) in der Stiftskirche zu Hohenfurt genannt: auf Goldgrund mit kleinen Heiligengestalten in der Umrahmung, die anmutige Halbfigur einer beglückt auf ihr Kind herabblickenden gekrönten Muttergottes. Jedenfalls gehören alle diese Werke zu den bedeutendsten Bildern, die sich in Deutschland und Österreich aus dem 14. Jahrhundert erhalten haben.

In den übrigen Ländern Österreichs treffen wir, von Tirol noch abgesehen, nicht eben auf reichliche Reste monumentaler Malerei dieses Zeitraums. Die neuentdeckten Fresken am Triumphbogen der Frauenkirche zu Wiener-Neustadt, ein Jüngstes Gericht mit byzantinischen Anklängen von 1280, von einem weicheren, italienisch angehauchten Gemälde im 14. Jahrhundert übermalt, veranschaulichen die uns bereits bekannte Stilentwickelung. Die gesprächigen biblischen Fresken des 14. Jahrhunderts in der Vorhalle des Domes zu Gurk können sich nicht entfernt mit den großen Fresken aus dem dritten Viertel des 13. Jahrhunderts im Westchor dieser Kirche (S. 322) vergleichen, die wir kennen gelernt haben. In der Veitskapelle des Peterstiftes zu Salzburg hat sich eine Madonna von 1310 erhalten, und auch das Fresko der Krönung Mariä in der Schloßkapelle zu Mauterndorf (um 1350) scheint salzburgischer Herkunft zu sein. Dieses steht auf jener Entwickelungsstufe, auf der die Flächenmalerei anfängt, durch Schattenandeutungen und Linienabschrägungen nach räumlichem Ausdruck zu tasten. Der Wandmalerei folgt auch in Österreich die Glasmalerei. Doch meint man Königsfelder (S. 403) Einflüsse in einem Glasgemälde von 1347—49 im Stift Sankt Florian und in einem Fenster der Kirche Mariastiegen zu Wien zu entdecken. Als ältestes bedeutendes österreichisches Tafelbild gilt das um 1325 gemalte Triptychon auf der Rückseite des Verduner Altars (S. 249) zu Klosterneuburg. In der Mitte wird die Muttergottes verherrlicht, links erscheint Christus als Gärtner, rechts der Gekreuzigte. Wenn der Meister dieses feinfühligen Werkes als unmittelbarer Vorgänger des Hohenfurter Meisters (S. 426—427) wirkt, so folgt daraus doch wohl nicht, daß er Böhme gewesen. Auf der Suche nach lebendigem Wirklichkeitsleben aber befindet sich schon der Meister des Passionsaltars aus dem letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts in der Klosterneuburger Sammlung. Die Salzburger Schule der Tafelmalerei hängt eng mit der bayrischen zusammen. Das bedeutendste hierher gehörige Werk, ja eins der feinsten deutschen Bilder der Zeit, der Pähler Altar im Münchener Nationalmuseum, ist zwar in dem oberbayerischen Dorfe Pähl entdeckt worden, wird aber auch von Otto Fischer, von Stiaßny und von Burger für salzburgischen Ursprungs erklärt.

Abb. 305. Auferstehung Christi. Tafelgemälde des Meisters von Wittingau aus der Magdalenenkirche zu Wittingau, im Rudolfinum zu Prag. Nach R. Ernst a. a. O. (Zu S. 427.)

Wahrscheinlich gegen 1400 entstanden, stellt es Maria und Johannes unter dem Kreuze Christi auf gemustertem Goldgrund schon mit dem Streben nach körperlicher Modellierung, aber noch ganz von stiller seelischer Beglücktheit durchweht, dar.

Ein deutliches Entwickelungsbild gewährt uns auch in diesen österreichischen Ländern die Handschriftenmalerei. Am österreichischen Hofe in Wien bewegte diese sich in ähnlichen Bahnen wie am kaiserlichen Hofe in Prag. Wie weit man auch in Wien um 1300 noch von wirklicher Malerei entfernt war, beweist die Armenbibel im Kloster Sankt Florian, deren Bilder noch unbemalte Federzeichnungen sind. Köstlich in ihrer zarten Deckfarbenbehandlung sind dagegen die Bilder des Evangelienbuches der Wiener Hofbibliothek (Nr. 1187), das Johann von Troppau 1368 für den Erzherzog Johann Albrecht II. vollendete. Lebendig und anschaulich sind hier die Begebenheiten aus dem Leben der Evangelisten erzählt; ernst und sinnig schauen die Männergestalten drein, während aus den Frauenköpfen die ganze Seele des Mittelalters strahlt. Fortgeschrittener noch aber sind die biblischen Gleichnisse und die Begebenheiten aus der Gründungsgeschichte Wiens in der deutschen Übersetzung eines gottesdienstlichen Regelbuches (Durandi Rationale) der Wiener Hofbibliothek (Nr. 2765) veranschaulicht, das derselbe Herzog Albrecht seit 1384 ausführen ließ. Vollendet wurde es zu Anfang des 15. Jahrhunderts, in das es auch stilistisch hinüberleitet.

Am unmittelbarsten knüpft erklärlicherweise die Malerei in Tirol an die italienischen Vorbilder des 14. Jahrhunderts an, die wir kennen lernen werden. „Nirgends", sagt Burger, „bekommt man so das Gefühl, Giotto entgegenzuwandern wie hier." Namentlich Riehl und Semper haben sich um die Erforschung der Kunst an der Brennerstraße verdient gemacht. Neuerdings aber hat Weingartner die Stilgeschichte der deutschtirolischen Wandmalerei des ausgehenden 14. und des beginnenden 15. Jahrhunderts auf andere Grundlagen zu stellen gesucht. Vor allem hat er darauf hingewiesen, daß nicht die toskanische Kunst Giottos, sondern die oberitalienische Kunst Veronas und Paduas die deutschtirolische Malerei dieses Zeitraums beeinflußt habe, die freilich trotz aller welschen Anregungen, die am deutlichsten in der Behandlung der baulichen Hintergründe zutage treten, ihr kräftig deutsches Gesicht gewahrt hat. In keinem deutschen Lande haben sich so viele Fresken erhalten wie in Tirol. Schlösser und Kirchen wetteifern hier in ihrer Ausstattung mit Wandgemälden. Drei Kreise unterscheidet auch Weingartner, den Bozener, den Brixener und den Meraner. Der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts gehören noch die Fresken in der Brixener Johanneskirche und im Schloß Tirol an. Als Tiroler Kirchenfresken vom Ende des 14. Jahrhunderts kommen vor allem die Chormalereien der Pfarrkirche zu Terlan bei Bozen, Bilder aus dem Marienleben, Apostel und Nothelfer unter Baldachinen und der hl. Nikolaus, einen Seesturm stillend, in Betracht. Die italienischen Einflüsse sind gerade hier zu deutschem Kunstgut verarbeitet worden. Die trefflichen Fresken aus der Katharinenkirche zu Tiers sollen schon 1384 vollendet gewesen sein, was dem neuen räumlichen Leben gegenüber, das sich in der Anordnung ihrer Baulichkeiten und ihrer Menschengruppen ausspricht, schwer zu glauben ist. Von den berühmten Kreuzgangfresken des Domes zu Brixen, dessen Neubemalung im letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts begann, gehören die Gewölbemalereien der 9., 10., 11. und 12. Arkade, von denen die Werke der Barmherzigkeit und die Jugendgeschichten Christi hervorgehoben seien, auch ihrem entschieden mittelalterlichen Stile nach wirklich noch dem Ende dieses Zeitraums an, während die der 4. Arkade am entschiedensten dem Stil des 15. Jahrhunderts zum Durchbruch verhelfen. Von den weltlichen Fresken in Tiroler Schlössern scheinen die der Schloßruine Lichtenberg, die außer Bildern des höfischen Lebens die

Geschichten der ersten Menschen darstellen, älter zu sein als die reiche Gemäldefolge verschiedener Räume des Schlosses Runkelstein bei Bozen, die das wertvollste Denkmal des heiteren Lebens ist, das sich in den Ritterburgen jener Zeit entfaltete. Die Gemälde des Ost- und Nordbaues dieses Schlosses sind Abbildungen zu mittelhochdeutschen Dichtungen: z. B. in der Hofhalle zur Wigalois-Dichtung, in dem anstoßenden kleinen Zimmer zu Tristan und Isolde und zu Garel vom blühenden Tal. Vieles ist jetzt leider übermalt. Die in ihrem ursprünglichen Zustande erhaltenen Gemälde, wie die zu dem Nithartschen Veilchengedicht, sind schattenlos bemalte, aber anschaulich und lebendig bewegte Umrißzeichnungen, über die der ganze weiche Reiz dieser Dichtungen ausgegossen ist. Die Bilder des Westbaues stellen in der gleichen flächigen Technik Vorgänge des wirklichen Lebens dar: im großen Saale Jagd und Fischfang, Ballspiel und Reigentanz, im sogenannten Badezimmer bekleidete und entkleidete Männer- und Frauengestalten, die innerhalb der Flachmalerei keck nach dem Leben gezeichnet erscheinen. In der offenen Halle des Obergeschosses aber treten, zu dreien vereinigt, die großen heidnischen und jüdischen Helden, die christlichen Könige und Ritter, die stärksten Riesen, die gewaltigsten Frauen, die kleinsten Zwerge und die berühmtesten Liebespaare auf.

Wenden wir uns Schwaben und Franken zu, so treffen wir zunächst in Schwaben nicht eben auf viele erhaltene Reste der Wandmalerei dieses Zeitraums. Handwerksmäßig sind die biblischen Darstellungen vom Ende des 13. Jahrhunderts in der kleinen Waldkapelle zu Kentheim im schwäbischen Schwarzwald; aber die schlanken, leicht gebogenen Gestalten stehen doch bereits mitten in der gotischen Überlieferung. Feiner erscheinen die zwölf Wandgemälde, die aus dem Kreuzgange des Klosters Rebdorf bei Eichstädt ins Münchener Nationalmuseum gekommen sind. Die Geschichten Daniels und seiner drei Genossen sind hier auf blauem Grunde in roter oder brauner, leicht und schattenlos gefärbter Umrißzeichnung mit gotisch manierierten Bewegungen, aber mit lebhafter Gebärdensprache erzählt. Aus derselben Zeit stammt der jugendlich schlanke und zarte hl. Christophorus auf einem Pfeiler der Abteikirche zu Maulbronn.

Um so reicher entfaltet die monumentale Glasmalerei ihre Schwingen im eigentlichen Süddeutschland. Für Schwaben ist Eßlingen der Mittelpunkt, für Bayern Regensburg. In Eßlingen deuten, wie Balet und J. L. Fischer gezeigt haben, schon die französischen Heiligen aus einem der Chorfenster der Stadtkirche (Sankt Dionys) auf den über Straßburg und Wimpfen eingedrungenen französischen Einfluß. Auch die Bibelfenster der Frauenkirche zu Eßlingen weisen auf Straßburg zurück. In den „Medaillonfenstern" zeigen sich alle Rahmenformen vom schlichten Kreisrund bis zum kunstvollsten Achtpaß. Merkwürdig aber ist, wie verblaßt die Farben, namentlich das Grün und das Blau, hier den westlichen Vorbildern gegenüber erscheinen. Die Fenster des Regensburger Domes sind viel besprochen, zuletzt von Schinnerer. Die Verglasung der Chorfenster begann nach 1310. Das älteste Fenster im südlichen Nebenchor enthält das Wappen des Stifters Konrad von Luppurg, der 1312 starb. Auch die unteren Chorfenster scheinen zwischen 1313 und 1320 ausgeführt worden zu sein. Am prächtigsten sind die großen, schon bildmäßig komponierten Oberfenster des Chors, die unter anderem die heilige Nacht, die Anbetung der Könige und den Tod Marias darstellen. Sie gehören der Zeit um 1370 an und zeigen in ihren italisierenden gotischen Baugehäusen den Einfluß der böhmischen Schule, der sich über die oberrheinische Schulung legt. Unverfälschter oberrheinisch wirken die jüngeren Fenster des Südschiffs, wie das Medaillonfenster mit Szenen aus dem Leben der hl. Katharina und die Bilder aus der Heilsgeschichte, die in der Regel um 1390, von Schinnerer aber schon um 1360 angesetzt werden.

Auf fränkischem Boden endlich, dessen Malerei erst seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts anfängt sich im Sinne der damaligen Neuzeit weiterzuentwickeln, ist die böhmische Strömung am deutlichsten nachzuweisen, streift aber gerade hier die oberitalienischen Anregungen, die in der böhmischen Malerei enthalten, am frühesten ab, um sich in dem bürgerlich-deutschen Sinne, wie er sich in Nürnberg, der Hauptstadt Frankens, und im rheinischen Köln entfaltete, zu läutern und zu kräftigen. Thodes eingehende Forschungen über die Nürnberger Malerei sind namentlich von Gebhardt, von Kehrer und von Abraham weitergeführt worden. Die Freskenreste des Schlosses von Forchheim, die Kehrer eingehend untersucht und veröffentlicht hat, belegen den altfränkisch-gotischen und den böhmisch-fränkischen Stil, wie er sich gleichzeitig in Nürnberg entwickelte. Nicht erhalten haben sich die Fresken des Nürnberger Rathaussaales, die der Zeit um 1350 zugeschrieben wurden, von einigen aber später angesetzt werden.

Abb. 306. Anbetung der heiligen drei Könige. Wandgemälde in der Schloßkapelle zu Forchheim. Nach Photographie von H. Kehrer.

Sie stellten altheidnische Beispiele der Gerechtigkeit dar, die „rathsherren und richter sollten bewegen zu gerechtigkeit, desgleichen die notari und schreiber". Bald nach dem Umbau des Schlosses Forchheim, den der Bischof Leopold III. 1353 begann, entstanden die rotumrissenen Prophetengestalten der Westwand der Schloßkapelle, die den körperlosen gotischen Stil zeigen, wie er gleichzeitig in Köln blühte. Erst nach Vollendung des Umbaues durch Kaiser Wenzels Kanzler Lambert von Brunn um 1390 entstanden im kleineren Saal des Erdgeschosses die schwarzumrissenen Fresken mit dem König David, unter dessen Namen nach Kehrers Ausführungen Kaiser Wenzel selbst verspottet werden sollte. Die Anbetung der Könige in der Schloßkapelle (Abb. 306), um 1395 entstanden, ist ein stimmungsvoll ernstes, wohlabgewogenes Bild, das auf mennigrotem Grunde schon nach räumlichem Eindruck strebt. Der offensichtlich böhmische Stil dieses Gemäldes bildet sich in der Verkündung an der Ostwand der Kapelle weiter, um hier in dem Wand- und Deckenbilde des Jüngsten Gerichtes (um 1400) den derben fränkischen Charakter anzunehmen, der zunächst als Rückschritt erscheinen könnte.

Von den Fresken, die in den nürnbergischen Kirchen wieder aufgedeckt worden, trägt das

vierte Bogenfeldbild der Moritzkapelle schon seinem Gegenstand, der die Geburt und Taufe König Wenzels in Nürnberg ist, aber auch seinem Stil nach, der an den der Bilder der Katharinenkapelle des Karlsteins (S. 424) erinnert, die böhmische Herkunft zur Schau. Das bereits rein fränkische Ursulafresko des sechsten Bogenfeldes gehört erst dem 15. Jahrhundert an. Von den Fresken der Frauenkirche zeigen die Darstellung der Verehrung des strahlenden heiligen Blutes durch die Apostel und der Marter des hl. Bartholomäus an der Nordwand des linken Seitenschiffes, die um 1371 entstanden, kaum böhmischen Einfluß; und das Bild der Ursulalegende an der Ostwand des rechten Seitenschiffes steht erst auf dem Wege zu der räumlichen Entwickelung des Ursulafreskos der Moritzkapelle. Die Wandbilder aus dem Leben des Apostels Paulus in der Sebalduskirche aber, die um 1386 entstanden, zeigen schon in ihren Baulichkeiten oberitalienisch-gotischen Einfluß, der immerhin durch die böhmische Kunst vermittelt sein kann. Unzweifelhaft böhmisch angehaucht, stehen auch sie auf dem Wege zur Verselbständigung der Nürnberger Kunst.

Den Wandmalereien reihten sich auch in Süddeutschland in Stoffe *gewirkte* und auf Stoffe *gestickte Gemälde* an. Wandteppiche standen noch überall im Wettkampf mit Wandgemälden. Schon das Germanische Museum in Nürnberg und das Nationalmuseum in München gestatten manchen Einblick in die Entwickelung dieses Kunstzweiges seit dem 14. Jahrhundert. Bilder aus dem Leben der Minnesänger, aus der alten Geschichte und aus der Welt sinnbildlicher Vorstellungen (Erstürmung der Burg der Tugenden durch die Laster) zeigen die berühmten, in farbiger Wolle auf Leinwand gestickten Wandteppiche des Regensburger Rathauses. Köstlich ist der gestickte Altarvorhang mit Darstellungen aus dem Neuen Testament im Domschatz zu Salzburg. Um 1375 gefertigte Teppiche mit bewegten Apostelgestalten birgt die Lorenzkirche in Nürnberg. Wir müssen uns an wenigen Beispielen genügen lassen.

An *Glasgemälden* dieses Zeitraums ist Nürnberg im Gegensatz zu Böhmen und Österreich ziemlich reich. Bemerkenswert ist die Fensterfolge im Westchor der Sebalduskirche. Das Fürersche Fenster (1325), das Heiligenlegenden darstellt, ist noch hart und zusammenhanglos im Einzelnen, das Tucherfenster (1364—65) führt uns in schimmernder Farbenpracht die Leidensgeschichte des Heilands vor Augen; aus dem Schürstabschen Fenster (1379) erkennt man die Vorgänge von der Kreuzigung bis zur Ausgießung des Heiligen Geistes. Überall vereinen scheinbar verzettelte Formen und Farben sich doch wieder zu köstlichem Einklang.

An der Entwickelung der *Handschriftenmalerei* nahm die Bürgerstadt Nürnberg erklärlicherweise keinen sonderlichen Anteil. Auch Raspe, der der Nürnberger Buchmalerei eine Sonderschrift gewidmet, weiß aus dem 14. Jahrhundert keine Nürnberger Handschrift von künstlerischer Bedeutung zu nennen. Alles drängte in der Pegnitzstadt der Tafelmalerei zu.

Was sich an *Tafelbildern* des vollen 14. Jahrhunderts in Nürnberg selbst erhalten hat, zeigt meist freilich noch handwerksmäßige Schwächen. Am besten wirkt der „Schmerzensmann" mit dem knieenden Abt Hirzlach auf dessen Grabtafel in der Klosterkirche zu Heilsbronn: vor gemustertem Goldgrund eine hagere, vorgebeugte Leidensgestalt mit reinen Zügen und mild schmerzlichem Gesichtsausdruck, noch mit betonten Umrissen und wenig Modellierung des Nackten, aber warm von innen heraus beseelt. Das Bild steht noch ganz auf altgotischem Boden. Zu den ältesten Nürnberger Tafelgemälden von künstlerischer Bedeutung gehören dann aber die beiden Breittafeln des Germanischen Museums, von denen die eine den bethlehemitischen Kindermord, die andere auf der Vorderseite die Zugrabetragung der Mutter Christi durch die zwölf Apostel, auf der Rückseite die Geißelung Christi noch ungeschickt in den Bewegungsmotiven, aber voll warmen Lebensgefühls darstellt. Man pflegt

auch hier den böhmischen Einfluß zu betonen und von der Stufe der Schule des Meisters von Wittingau zu reden. Jedenfalls sind diese Bilder erst nach 1400 entstanden und zeigen die böhmischen Eindrücke schon nürnbergisch verarbeitet.

Im Gebiete der heutigen Königreiche Bayern und Württemberg brachte es die Handschriftenmalerei in diesem Zeitraum anscheinend nicht zu selbständiger Weiterentwickelung. Die Liedersammlung aus Benediktbeuren in der Münchener Staatsbibliothek ist noch in der alten Art mit Umrißzeichnungen auf farbigem Grunde ausgestattet; und ihre überschlanken Gestalten verraten, wie Woltmann es ausdrückt, nur in ihren Bewegungen und ihrer Kopfhaltung schon den Einfluß des neuen Stils. Bei näherem Zusehen aber spricht sich der im Laufe des 14. Jahrhunderts überall zunehmende Wirklichkeitssinn gerade in bayerischen Handschriften, die Jacobi zusammenfassend untersucht hat, in so frischer, derber Erzählungslust, in so unmittelbarer Hervorhebung des Entscheidenden aus, daß wir in dieser keck zugreifenden Unmittelbarkeit, die Janitschek noch als Karikatur bezeichnete, Burger als Ausdruckskunst im Sinne des modernen „Expressionismus" ansah, doch ein Stück bayerischer Eigenart anerkennen müssen. Die Entwickelung von mittelalterlicher Abstraktion zu dieser frischen Naturnähe läßt sich in gottesdienstlichen Bilderhandschriften der Münchener Staatsbibliothek vom Passauer Psalterium (cod. lat. 16137) bis zur Dießener Bibel (cod. lat. 5520), in den bilderreichen Armenbibeln von der Biblia Pauperum aus Benediktbeuren (cod. lat. 4523) bis zu der deutschen Armenbibel mit 41 Bildern (cod. germ. 20; um 1370) verfolgen, deren Darstellungen Janitschek „durch den unverblümten Naturalismus der Charakteristik" überraschten.

Endlich mag betont werden, daß Oberdeutschland nach wie vor als Ausgangsstätte des Verfahrens erscheint, Holzschnitte (S. 374) in Abdrucken auf Papier zu verbreiten. Von den ältesten Holzschnitten des Germanischen Museums zu Nürnberg, die Essenwein als Werke des 14. Jahrhunderts veröffentlichte, wird seit W. L. Schreibers Untersuchungen freilich nur noch ein Blatt, das den Tod der hl. Jungfrau darstellt, in diese Frühzeit hinaufgerückt; und von den ältesten Holzschnitten der Münchener Sammlungen, die W. Schmidt herausgab, gelten höchstens noch ein „Christus am Kreuz" und das Doppelblatt mit der Verkündigung und der Geburt des Heilands für Arbeiten der Spätzeit des 14. Jahrhunderts. Daß wirklich eins dieser Blätter noch im 14. Jahrhundert entstanden, ist nicht zu beweisen. Daß sie und andere aber noch den Stil des 14. Jahrhunderts zeigen, gibt auch Kristeller zu, der nachgewiesen hat, daß schon 1395 ein Deutscher namens Friedrich von Ulm in Bologna Spielkarten und Heiligenbilder feilgeboten. Alle diese künstlerisch rohen Blätter entstanden, nachdem die Klostergeistlichen dem Holzmodeldruck gewebter und papierener Wandbehänge, denen sich schon früh Spielkarten gesellten, die Technik abgesehen, aus dem Bedürfnis der Wallfahrtskirchen, der zuströmenden Menge wunderkräftige Heiligenbilder zu verkaufen. Als die Herstellung dieser Heiligenbilder gewerblich betrieben wurde, siedelte sie in die Stadt über. Daß diese Entwickelung in Oberdeutschland vor sich gegangen, war bis vor kurzem ein unangefochtener kunstgeschichtlicher Glaubenssatz; und gegenüber den Bestrebungen Bouchots, des geistreichen französischen Forschers, alle wertvollen frühen Holzschnitte und damit die ganze Holzschnittkunst für französischer oder doch burgundischer Herkunft zu erklären, hat Dodgson, der tüchtige englische Kenner, wieder darauf hingewiesen, daß die größere Wahrscheinlichkeit nach wie vor für den oberdeutschen Ursprung dieser Bewegung spreche. Besonders Ulm, wo schon in einer Urkunde von 1398 der „Formschneider" Ulrich genannt wird, scheint bereits früh einen Handel mit Holzschnitten getrieben zu haben; und wir blicken, wie jene Streitfrage auch

entschieden werden mag, mit Rührung auf die ersten lallenden Redeversuche einer Kunst, die gerade in Deutschland im Laufe des nächsten Jahrhunderts die Sprache des Herzens reden und von Haus zu Haus tragen lernte.

3. Die Kunst in Norddeutschland von 1250 bis 1400.

A. Die Baukunst.

Im Gesamtgebiet Norddeutschlands scheidet sich das mitteldeutsche Hausteinland von dem Backsteingebiet des eigentlichen Tieflandes. Welche Rolle die Dome Altsachsens in der Geschichte der Einführung der Gotik in Deutschland spielten, ist schon (S. 269) angedeutet worden. In Magdeburg lassen sich bis zum Abschluß der ersten Bauzeit (1234) des Domes (S. 270) mehrere Dombaumeister nacheinander verfolgen, von denen selbst der letzte, der dem Langhaus die weitgestellten Arkaden ohne Zwischenstützen gab, das gotische System noch nicht völlig verarbeitet hatte. Erst nach 1275 kam „eine neue Welle aus dem Westen" (Dehio), und erst im 14. Jahrhundert wurde das Hochschiff des Langhauses, das den Chor noch überragte, im vollentwickelten hochgotischen Stil zu Ende geführt. Am Halberstädter Dom, dessen mittlere Westteile wir unter den Übergangsbauten kennen gelernt haben, entstanden die Westteile der Seitenschiffe in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in edler, reiner Gotik, die sich unmittelbar an die der Kathedralen von Reims und Châlons anschließt; der Weiterbau gehört erst dem 14. und 15. Jahrhundert an. Der Dom von Naumburg, der ein Hauptzeuge der Entstehung des deutschen Übergangsstils durch die Einwirkung der französischen Frühgotik ist, erhielt seinen frühgotischen, edlen Westchor mit einfach dreiseitigem Schluß um 1250—70, seinen hochgotischen Ostchor im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts. An ihn knüpften dann der Chor und das Querschiff des herrlich über der Elbe thronenden Domes von Meißen (seit 1270) an, dessen ursprünglich basilikales Langschiff im 14. Jahrhundert in einen Hallenbau umgewandelt wurde. Seine Formengebung spiegelt die ganze Entwickelung von der frühesten bis zur spätesten Gotik wieder.

Im westlichen Thüringen läßt die gleiche Entwickelung sich an der Liebfrauenkirche zu Arnstadt verfolgen, erhielt die Sankt Blasienkirche zu Mühlhausen im 14. Jahrhundert ein hallenförmiges gotisches Langhaus, entstand die Marienkirche dieser Stadt gleichzeitig als Hallenkirche „mit einer für dieses System ungewöhnlich reichen Grundrißgliederung". In Erfurt erhielt der in diesem Zeitraum gotisch ausgebaute Dom als malerischen Ausgleich seiner Lage am Bergabhang seinen Bogenunterbau mit Treppenaufgang und seine prächtige Torhalle auf dreieckigem Grundriß als Anbau an den nördlichen Kreuzarm. Über die Dominikaner- und Franziskanerkirchen Thüringens, die manchmal, statt ein- oder dreischiffig, zwei- oder vierschiffig erscheinen, hat F. Scheerer eine eingehende Arbeit veröffentlicht.

Die eigentliche Heimat der gotischen Hallenkirchen in Norddeutschland ist Westfalen. Nur hier herrschte die Hallenform schon im Kirchenbau des 13. Jahrhunderts (S. 268); mit Dehio hierin eine Ein- und Fernwirkung der westfranzösischen Hallenbaukunst zu vermuten, ist jedoch nicht nötig. Auch die Westfalen können ihre Vorliebe für die Vereinheitlichung des Raumes durch die gleiche Höhe der Kirchenschiffe selbständig entwickelt haben. Allerdings scheint der Baumeister des Langhauses des Domes zu Münster, dessen Rippenkuppel über der Vierung ein in Deutschland einzigartiges, ryhthmisch belebtes Raumbild schafft, die südfranzösische Frühgotik gekannt zu haben; aber die Dome von Paderborn und von Minden und die Liebfrauenkirche

(Überwaſſerkirche) zu Münſter laſſen ſich aus der Entwickelung der weſtfäliſchen Baukunſt ſelbſt erklären. Der Dom von Paderborn wurde noch als romaniſche Pfeilerbaſilika begonnen, aber 1267 als frühgotiſche Hallenkirche vollendet. Das hallenförmige Langhaus des Domes von Minden iſt in ſeiner edlen, durch weite Pfeilerabſtände bedingten Weiträumigkeit, mit ſeinem reich und individuell entwickelten Fenſtermaßwerk ein Muſterbau reiner Gotik. Aber auch die Überwaſſerkirche zu Münſter, eine querſchiffloſe, von ſchlanken Rundſäulen getragene Hallenkirche, gehört in ihrer gedrungen-geſchloſſenen Wirkung zu den Edelbauten deutſchgotiſcher Kunſt. Aus dem 14. Jahrhundert ſchließen die Marienkirche zu Herford und die Wieſenkirche zu Soeſt ſich ihm als klaſſiſche dreijochige und dreiſchiffige Hallenkirchen mit nahezu quadratiſchem Grundriß an, wogegen die Liebfrauenkirche zu Münſter und die Katharinenkirche zu Osnabrück ſich den länger geſtreckten Hallenkirchen Heſſens nähern. Das Fehlen der Kapitelle an den Bündelpfeilern, wie es uns z. B. in der Wieſenkirche zu Soeſt (Abb. 307) entgegentritt, läßt die Pfeilerdienſte unmittelbar in die Gewölberippen übergehen. Die Folgerichtigkeit des gotiſchen Stils wird hierdurch auf die Spitze getrieben; und wenn das reine, in ſich geſchloſſene Raumbild, das auf dieſe Weiſe in Verbindung mit der Hallenform entſteht, auch der rhythmiſchen Abwechſelung und des Reizes der mannigfaltigen Schmuckformen entbehrt, ſo iſt es in ſeiner Art doch von bedeutender, ruhiger und erhebender Wirkung.

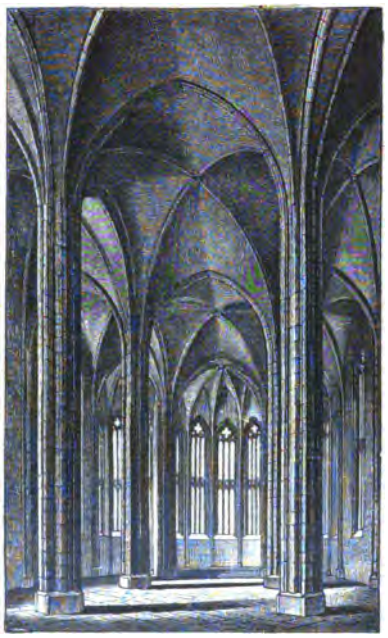


Abb. 307. Das Innere der Wieſenkirche zu Soeſt. Nach R. Dohme, „Geſchichte der deutſchen Baukunſt“.

Von den weltlichen Steinbauten dieſer Gegenden gehört das Rathaus zu Minden, deſſen kraftvolles Erdgeſchoß mit ſchlicht frühgotiſcher Bogenhalle ausgeſtattet iſt, noch dem 13., gehören aber die Rathäuſer zu Münſter i. W. und zu Braunſchweig dem 14. Jahrhundert an. Beide ſind am Erdgeſchoß mit Laubengängen geſchmückt, die in Braunſchweig (1393) um ſo maleriſcher wirken, als ſie ſich hier ſeit der Mitte des nächſten Jahrhunderts in den beiden Flügeln wiederholen, die einen nach dem Platze geöffneten rechten Winkel bilden. Beide Häuſer aber ſind aufs reichſte in das Prachtgewand der gotiſchen Zierformen gehüllt.

Unter den Ländern des norddeutſchen Backſteinſtils nahm, wie wir geſehen haben (S. 326 und 327), ſchon im Übergang vom vorigen Zeitraum Brandenburg eine führende Stellung ein. Die Faſſade der reizenden, ſchlanken Ziſterzienſerkirche von Chorin (1273 bis 1344, S. 328) rief jetzt geſchickt und ſelbſtändig eine keuſche Backſteingotik ins Leben. Auf die Ziſterzienſer- aber folgt auch hier die Bettelordengotik, die dem Ziegelbau die Hallenform zuführt. Die meiſten der jüngeren Kirchen dieſer Art ſind Hallenkirchen. Voran geht die Marienkirche zu Neubrandenburg (1298), deren reicher Giebelbau über dem gerade abgeſchnittenen Chor das freie Stabwerk des Straßburger Münſters in die Backſteinſprache überträgt. Selbſtändiger folgen die durch edle Raumverhältniſſe ausgezeichnete Marienkirche zu Prenzlau

(1328—40; Abb. 308), deren üppiger Ostgiebel durch die wechselnden Schichten roter und schwarzglasierter Ziegel belebt wird, und die Pfarrkirche zu Stargard, die ausnahmsweise die basilikale Anlage bewahrt hat. Immer reicher entfaltet dieser Stil sich dann im Übergang zum 15. Jahrhundert an der Nikolauskirche zu Wilsnack, an der Marienkirche zu Königsberg in der Neumark und an der Katharinenkirche in Brandenburg (seit 1401), denen sich der, abgesehen von dem westlichen, noch romanischen Turmpaar, einheitlich durchgeführte Edelbau des Domes zu Stendal und die schöne Stephanskirche zu Tangermünde anschlossen. In der Ausstattung dieser Kirchen spricht sich ein neuer, eigenartiger Kunstsinn aus, der die gotischen Zierformen geschmackvoll dem Ziegelstil anpaßt.

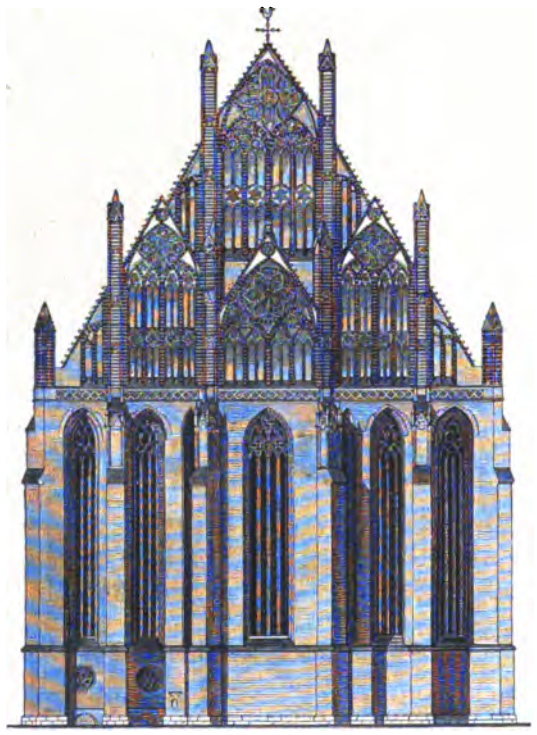


Abb. 308. Die Marienkirche zu Prenzlau. Nach F. Adler, „Mittelalterliche Backsteinbauten des preußischen Staates".

Noch großartiger, aber nicht feinfühliger gestaltete sich die norddeutsche Backsteingotik im Ostseeküstenlande. Die Hansestädte Lübeck, Wismar, Rostock, Stralsund und Greifswald geben hier den Ton an. Die Dome von Riga in Livland und von Reval in Estland, die leider beide ihre schlanken Turmpyramiden mit barocken Aufsätzen vertauscht haben, schlossen sich an. Die französische Basilikenform mit Chorumgang und Kapellenkranz wird maßgebend. Auf den Schwingen des Westwindes, der die Schiffe dieser Städte heimgeleitete, gelangte die Hochgotik hierher; aber ein mächtiger, einheimischer Geist spricht sich in ihren gewaltigen, in den Einzelformen einfachen, oft von Doppeltürmen mit schlanken, schlichten Turmpyramiden überragten Kirchenbauten aus. Das Strebesystem wurde möglichst vereinfacht. Der Chorumgang wurde oft, wie in Soissons, mit den ausstrahlenden Kapellen zusammengezogen. Das einförmige Graurot der Backsteine wurde hier und da durch den Wechsel mit schwarzglasierten, gelegentlich auch farbigen Ziegeln oder durch weißen Anstrich des schlichten Maßwerks belebt. Voran ging die Marienkirche zu Lübeck (1270—1310), die Muster- und Mutterkirche dieser baltischen Backsteingotik. Mächtig und ernst wirkt ihr ruhiges Innere; und besonders reizvoll ist ihre Brief- oder Annenkapelle, deren Sterngewölbe (1310) für das älteste in Deutschland gilt. Der Chor des Lübecker Domes, der als Hallenbau eine Stellung für sich einnimmt, wurde schon 1265 gotisch begonnen, 1329 aber in Hallenform weitergeführt, die dann auch den Umbau des Mittelschiffs beherrschte. Der Lübecker Marienkirche folgten im 14. Jahrhundert die basilikalen Marienkirchen zu Wismar und Rostock, die Nikolaikirchen zu Wismar, Stralsund und Greifswald. Besonders anmutig spinnt die Zisterzienserkirche zu Doberan den Stil weiter; das Spiel mit den dunkelfarbig glasierten Ziegeln führt besonders in dem neben ihr gelegenen baptisterienartigen „Beinhaus" zu reizenden Wirkungen.

Diesen Ostseebasiliken gegenüber aber herrscht unter brandenburgischem Einfluß um diese Zeit in Preußen bereits das Hallensystem; meist mit geradem Chorschluß, mit Achteckpfeilern und Stern- oder Netzgewölben im Inneren. Eine Hallenkirche dieser Art ist schon die um 1260 gegründete Johanneskirche zu Thorn, ist aber vor allen Dingen der edle, reichverzierte, 1388 vollendete Dom zu Frauenburg, und ihnen schließt sich (um 1310—60) der Dom zu Marienwerder an, dessen etwas engbrüstiges Innere durch seine Sterngewölbe gehoben wird.

Die weltlichen Bauten dieses norddeutschen Backsteingebietes entlehnen ihre Zierformen den kirchlichen. Aber die Hauptbauten dieser Art, wie das Alt- und das Neustädter Rathaus zu Brandenburg und das reichverzierte Rathaus zu Tangermünde, gehören doch erst dem 15. Jahrhundert an. Von den Rathäusern des 14. Jahrhunderts ist das zu Thorn ein rechteckiger Massenbau, der von vier Ecktürmen überragt und durch die durchlaufenden, die Stockwerke zusammenfassenden, spitzbogigen Blendarkaden großzügig gegliedert wird. Das Rathaus zu Lübeck aber ist der schmuckste und malerischste Backsteinbau im ganzen Ostseegebiet. Das alte Haus des 13. und der Neubau des 14. Jahrhunderts stoßen hier, wie in Braunschweig, rechtwinklig aneinander, und beider Erdgeschoßfassade ist auch hier in eine Bogenhalle verwandelt. Wirksam ist schon an dem älteren Bau die wagerecht abgeschlossene, von luftigen Kreisöffnungen durchbrochene Freiwand vor den drei Südgiebeln mit ihren Achtecktürmchen und ihrem Maßwerkfries. Hinter einer ähnlichen Blendfassade ist auch das Rathaus zu Stralsund versteckt. In Danzig wurde das stattliche Rathaus, dessen heutige Wirkung freilich ganz auf seinen späteren An- und Umbauten beruht, schon 1379 begonnen, während von dem ersten, 1348 errichteten Bau des als „Artushof" bekannten Kaufhauses nichts erhalten ist.

In Marienburg ist das Rathaus mit seinem spitzbogigem Laubengang, seinen gerade geschlossenen, aber von Spitzbogenblenden umrahmten Fenstern und seinem Zinnenkranz zwischen sechseckigen Ecktürmchen ein edler gotischer Bau der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Vor allen Dingen aber kommen hier jene Schlösser und Burgen des Deutschen Ordens in Betracht, von denen aus deutsche und christliche Kunst und Gesittung im 13. und 14. Jahrhundert ihre starken und milden Strahlen über die Ostmarken ausgossen. Das Ordensschloß zu Lochstedt im Samland, dessen Kapelle Dehio als den besterhaltenen Zierbau der älteren Ordensarchitektur bezeichnet, wuchs seit 1270 empor, das Ordensschloß zu Marienburg aber, das schon zu Ende des 18. Jahrhunderts von F. Frick untersucht worden, ist der gewaltigste und glänzendste mittelalterliche Wohnbau, der sich in Deutschland erhalten hat. Die alte Burg wurde 1280 gegründet, das „Hochschloß" wurde 1324—35 ausgebaut, das „Mittelschloß" entstand in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts; das 19. Jahrhundert hat alles erneuert. Im alten „Hochschloß" ist der zweischiffige Kapitelsaal ein mächtig gewölbter Raum, dessen eckige Dienste von bildnerisch geschmückten Kragsteinen aufsteigen. Im „Mittelschloß" liegt der berühmte Rittersaal (Remter), dessen von drei dünnen, roten Granitsäulen getragene, fächerförmig ausgebreitete Gewölberippen Palmenkronen gleichen; im Obergeschoß des dreistöckigen, mit Zinnenkranz und Ecktürmen bekrönten Flügels befand sich die Hochmeisterwohnung, deren quadratische, mit reichen Netzgewölben bedeckte Hauptsäle nur von einer Mittelsäule gestützt werden. Das ganze Gebäude, das bescheidenere Nachkommen z. B. im Ordensschloß zu Rheden und im Bischofsschloß zu Heilsberg (1350—1401) fand, übt weniger durch reiche Einzelbildungen als durch die Kühnheit des Aufbaues und den Adel der Verhältnisse eine nachhaltige Wirkung aus. Daß die Gotik längst zur deutschen Kunst geworden war, tritt uns gerade hier klar und prächtig vor Augen.

Die niederdeutsche Kunst der nördlichen Niederlande war im 13. und 14. Jahrhundert noch nicht besonders entwickelt. Die älteste Kirche der Niederlande, die Servatiuskirche zu Maastricht, deren Westbau zu den reichsten romanischen Kirchen des Nordens gehört, wurde im 13. und 14. Jahrhundert im gotischen Stil vollendet. Die französische Hochgotik hält ihren Einzug in Holland mit dem Chor der Kathedrale von Utrecht (1254), der mit Umgang und Kapellenkranz ausgestattet ist. Das fünfschiffige Langhaus wurde 1674 durch einen Sturm in einen Trümmerhaufen verwandelt und nicht wieder aufgebaut. In einer noch nüchterneren Gotik des 14. Jahrhunderts sind z. B. die alte Kirche in Amsterdam und die Peterskirche in Leiden gehalten. Die niedrigeren Seitenschiffe sind hier durch schlanke Rundsäulen mit Laubkapitellen vom Mittelschiff getrennt; die Mittelschiffe aber sind noch mit hölzernen Gewölben bedeckt.

Merkwürdiger sind einige Landkirchen in Friesland und Groningen, die Dehio zu westfranzösischen Bauten wenigstens in mittelbare Beziehung setzt. Ihr Langhaus ist vierschiffig, ihre kuppelartigen Gewölbe werden von acht Rippen zusammengehalten, ihre Einzelformen sind die einer schlichten Backsteingotik. Kirchen dieser Art liegen in Stedum, Termunden, Zuidbroek und Winschoten. Wenn der Westwind zur Erntezeit über Felder und Wälder weht, führt er wohl einmal Saatkörner mit, die erst in der Ferne auf fruchtbaren Boden fallen.

B. Die norddeutsche Bildnerei von 1250 bis 1400.

Um 1250 hatte die mittel- und obersächsische Bildhauerei, deren neuere Erforscher schon genannt worden sind (S. 273), eine Höhe erreicht, auf der sie eine zwar nicht reiche, aber reine und edle Blütenpracht entfaltete. Früher nannte man den Stil dieser Bildnerei romanisch, heute pflegt man ihn gotisch zu nennen. Beide Bezeichnungen sind jedoch gerade für die sächsische Bildhauerei irreleitend. Die Richtung auf größere Freiheit und Reinheit der Darstellungen geht durch das ganze 13. Jahrhundert hindurch. Erst gegen 1300 setzt mit der gotischen Biegung der Gestalten auch hier die hochgotische Strömung ein, neben der die Sonderrichtung, deren Ziel die realistische Durchbildung im Sinne des kommenden 15. Jahrhunderts ist, auch hier sofort einen neuen Aufschwung bedeutet.

In Magdeburg und Münster wie in Bamberg und Straßburg bildet die Mitte des 13. Jahrhunderts einen Einschnitt; und daß die Bildwerke von Freiberg und Wechselburg jenseits, die Bildwerke des Naumburger Domes, die Schmarsow uns nähergebracht hat, diesseits dieses Einschnittes liegen, ist noch neuerdings von Goldschmidt hervorgehoben worden. Voran stehen die acht männlichen und vier weiblichen großen Standbilder der Stifter und Wohltäter des Domes zu Naumburg, die um 1270 an den Pfeilern seines Westchors, architektonisch mit ihnen zusammenempfunden, aufgestellt wurden. Trotz der Anregung, die sie der französischen Hochgotik verdanken, erscheinen sie in ihrer kernigen Kraft und massigen Natürlichkeit als deutsch vom Scheitel bis zu den Sohlen (Taf. 61). Etwa ein Menschenalter jünger als die Freiberger Bildwerke (S. 277), unterscheiden sie sich von diesen durch lebenswahrere Köpfe, durch strammere Haltung, durch freieren, aber auch monumentaleren Gewandfluß. Es sind Idealbildnisse, die mit solch überzeugendem Lebensgefühl ausgestattet sind, daß man sie lebenden Vorbildern abgesehen meinen möchte, so fest, selbstsicher und vertrauenerweckend stehen sie da. Ihre ursprünglich sparsame und strenge Bemalung war im 16. Jahrhundert derb erneuert. Jedenfalls gehören sie zu den großartigsten bildnerischen Schöpfungen aller Zeiten und Völker. Dann folgen die Bildwerke des Lettners (S. 270, Abb. 207). Die große Gruppe des Gekreuzigten mit Johannes und Maria und die Reliefbilder aus der Leidenszeit

des Heilands sind überzeugend durch die Lebenswahrheit ihrer Formen und Bewegungssprache, ergreifend durch die Fülle und Tiefe ihres seelischen Ausdrucks, der namentlich das Haupt voll Blut und Wunden des Gekreuzigten durchzittert. Besseres hat die ganze mittelalterliche Kunst kaum hervorgebracht. Unruhiger als die naumburgischen Standbilder wirken schon die Stifterbilder im Chor des Domes zu Meißen, deren teils lächelnd verklärte, teils schmerzlich verzerrte Züge durch die Absichtlichkeit ihrer Erregung verstimmen. Die Madonna und die beiden Johannes in der 1291 vollendeten Johanneskapelle desselben Domes zeigen bereits die manierierte Beweglichkeit der späteren Gotik, erscheinen gegenüber dem Bildwerk der Fürstenkapelle von 1342 aber immer noch als edelreife Arbeiten.

In Magdeburg (S. 275 u. 278) läßt sich die Weiterentwickelung in besonders lehrreicher Weise verfolgen. Noch etwas starr in den Formen, aber belebt durch ihre wohlerhaltene Bemalung sind die Sitzbilder Kaiser Ottos und seiner Gemahlin Editha im Chorumgang des Domes, die ihrer Gesamthaltung nach noch eher einen romanischen als einen gotischen Eindruck machen. Von stärkerem gotischem Leben erfüllt, frei bewegt, ja dramatisch ernst im seelischen Ausdruck treten uns, gegen Ende des 13. Jahrhunderts, die berühmten Gestalten der törichten und klugen Jungfrauen (Abb. 309) an der Paradiesespforte der Vorhalle des Nordportals entgegen. Der schöne freie Fluß ihrer reichen Gewandfalten läßt die Leiber, die sie umhüllen, wenigstens noch ahnen. Manierierter und lebloser zugleich erscheinen dagegen die Gestalten der Kirche und der Synagoge. Ganz den absichtlichen Stil des 14. Jahrhunderts aber zeigt das Relief des Todes Mariä im Bogenfeld dieses Portals; die kurzen Verhältnisse, die geschwungenen Stellungen, den starren Ausdruck und die flüchtige Behandlung der Hände hat schon Bode hervorgehoben; doch verleiht das Motiv, daß Engel die Bahre gen Himmel tragen, der Darstellung eine gewisse Bedeutung; und der Mitte des 14. Jahrhunderts gehört auch das vornehm stattliche Standbild Ottos des Großen am Turmportal an. Ein Hauptwerk der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist in Magdeburg dann aber noch das vergoldete steinerne Reiterbildnis Ottos des Großen, das sich auf hohem, mit Rittergestalten geschmücktem Sockel vor dem Rathause erhebt. Das Roß wird von zwei etwas derben, aber ansehnlichen weiblichen Gestalten geleitet. Roß und Reiter aber sind von dem idealen Hauch der großen Kunst des 13. Jahrhunderts umweht. Der Kopf des Kaisers ist ein Meisterwerk großstilisierten Lebens; und das Roß ist freier von Gestalt und Schritt als das Bamberger (Taf. 60).

Abb. 309. Eine der klugen Jungfrauen vom Dom zu Magdeburg. Nach M. Hasak, „Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrh."

Bemerkenswerte Bildwerke des 14. Jahrhunderts haben sich auch in Braunschweig und in Erfurt erhalten. Der bildnerische Schmuck der beiden Türen der Martinskirche zu Braunschweig, von denen die Brautpforte mit den Gestalten der törichten und klugen Jungfrauen berühmt ist, ist dem des Erfurter Domes überlegen. Doch gewährt gerade die Erfurter Bildnerei, die Buchner und Greinert uns näher gebracht haben, einen guten Überblick über die Entwickelungsgeschichte dieses Kunstzweiges im 14. Jahrhundert. Die edle, mild dreinblickende Madonna von 1350 in der Predigerkirche zu Erfurt vertritt mit ihrer ausgeschwungenen Haltung und mit den

welligen Säumen ihres breit fließenden Gewandes noch ganz den Idealismus der Hochgotik. Die Bildwerke jenes merkwürdigen Dreiecktorbaues am Dom (S. 434) aber, von denen die törichten und klugen Jungfrauen, die Kirche und Synagoge an der Nordwestseite, die drei Bischofsgestalten an der Nordseite hervorgehoben seien, atmen bereits das natürlichere Leben der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Der gleichzeitige Erfurter Meister, der sich an der schwächlichen Madonna der Severikirche als Johannes Gehart bezeichnet, erscheint an den Reliefplatten des Sarkophags des hl. Severus in derselben Kirche wenigstens als lebhafter Erzähler mit großköpfigen und kurzbeinigen Gestalten. Die Deckplatte dieses Sarkophags aber rührt von dem tüchtigen Bildner her, der als „Meister der Barfüßerkirche" bezeichnet wird. Gerade der Umschwung, der sich im 14. Jahrhundert in der Grabbildnerei vollzog, läßt sich in Erfurt gut verfolgen. Waren die Verstorbenen früher den flach am Boden liegenden Grabsteinen aufgemeißelt oder aus ihnen herausgemeißelt, so wurden sie jetzt auch hier, manchmal auf rechteckig aufgemauerten „Tumben", über den Erdboden erhoben, so weit dies nicht der Fall war aber an den Wänden aufgerichtet und mit gotischen Baldachinen bedeckt. Bestand früher ein unlöslicher Widerspruch zwischen der stehenden Haltung der liegenden Gestalten und dem Schlummerkissen, auf denen ihr Haupt ruhte, so erschien der Widerspruch nicht geringer, wenn sie jetzt mit dem Kopfkissen unter dem Haupte aufgerichtet unter gotischem Baldachin dastanden. Gleichzeitig aber trat das Streben, wirklich Bildnisgestalten zu schaffen, immer mehr hervor. Gerade in den Grabbildern des „Meisters der Barfüßerkirche" tritt diese Entwickelung hervor. Die vor seiner Zeit geschaffenen Grabplatten, wie die des Grafen von Gleichen mit seinen beiden Gemahlinnen im Dom (Ende des 13. Jahrhunderts), zeigen in allen Köpfen, so individuell sie erscheinen, doch die gleichen und ebendeshalb noch typischen Züge. Auch die ältesten, dem Barfüßer-Meister zugeschriebenen Werke, die beiden im Chor der Augustinerkirche zu Erfurt aufgerichteten Grabsteine des Johann von Lepanto (gest. 1316) und des Ludwig von Marronia (gest. 1324), die man einzeln für Bildnisse nach dem Leben halten könnte, gehören durch ihre auffallende Ähnlichkeit untereinander noch derselben typischen Individualisierung an. Einen lebensnäheren Eindruck macht schon das Bildnis des Mönches Heinrich von Frimar (gest. 1354) in derselben Kirche. Auf der Höhe seiner Meisterschaft als Porträtbildner aber erscheint der Künstler eben in seinen Grabsteinen der Barfüßerkirche, dem der Cinna von Vargula, vermählten Ziegler (gest. 1370), und dem des Bischofs Graf Albert von Beichlingen (gest. 1371). Als letzte Arbeit des Meisters (um 1380) gilt jene Deckplatte des Severus-Sarkophags, die jetzt als Altaraufsatz in der Severikirche steht. Der hl. Severus, seine Gattin und seine Tochter sind hier unter drei Spitzgiebeln stehend dargestellt. Einen ähnlichen entwickelungsgeschichtlichen Überblick wie die Denkmäler der Erfurter Kirchen gewähren übrigens die Grabbilder des thüringischen Landgrafenhauses in Reinhardsbrunn.

Im Magdeburger Dom gehört der Grabstein des Erzbischofs Otto von Hessen (gest. 1361) mit der segnend bewegten Gestalt des Verstorbenen in seiner edlen Einfachheit zu den vornehmsten der Zeit. Im Dom von Merseburg aber verleiht, gegenüber dem noch „schönen" Grabstein eines jungen Ritters von etwa 1375, dem Denkmal des Bischofs Friedrich von Hoym (gest. 1382) eindringliche Bildnisähnlichkeit schon neues Leben.

Wie früh die „Tumben" mit Leidtragenden an den Seitenwänden (S. 352, 371), die wir im burgundischen Kunstkreise fanden, auch den Nordosten Deutschlands erreichten, zeigt das groß und kräftig gestaltete Grabmal des 1290 gestorbenen Herzogs Heinrich IV. in der Kreuzkirche zu Breslau. Fortgeschritten durchgeführt ist die Tumba Günters XXV. von Schwarzburg (gest.

1368) und seiner Gemahlin (gest. 1381) in der Liebfrauenkirche zu Arnstadt. Die Bahre wird von dem bewegten Hofgesinde getragen, das an den Seitenwänden der „Tumba" auftritt; der bärtige Kutten- und Keulenträger an der Spitze wird als „getreuer Eckart" bezeichnet.

Wenden wir uns weiter westlich nach Westfalen, so kehren wir hier zunächst in die Vorhalle des Domes zu Münster (S. 280) zurück. Über den „romanischen Aposteln" an der Eingangswand erscheinen die vier Gestalten der Schmalseiten der Vorhalle, links ein Ritter und die hl. Magdalena mit der Stifterin, rechts ein Bischof und der hl. Laurentius mit dem Stifter. Das gotische Idealleben der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, das sie erfüllt, ist hier doch nur vom Rhein her zu verstehen. Daß aber auch während des 14. Jahrhunderts die westfälische Bildnerei mit der Zeit fortschritt, beweisen schon die kostbaren Werke, die Max Geisberg 1897 am Kreuztor zu Münster ausgegraben hat: die wundervollen Gestalten Marias und der zwölf Apostel vom Portal der Überwasserkirche, jetzt im Landesmuseum zu Münster. Woher man sie sich auch „beeinflußt" denken mag, jedenfalls bewahren sie in ihrer ruhigen ernsten Kraft, ihren Lippen ohne gotisches Lächeln und ihren kernig belebten Zügen ein gutes Stück westfälischer Sonderart. Nach den Untersuchungen Geisbergs, Schmitz', Burkhardt Meiers und Hartlaubs scheint es, als sei die westfälische Bildnerei des 14. Jahrhunderts bisher unterschätzt worden. Sind Werke wie der stattliche aufrecht gestellte Grabstein des Grafen Otto in der Kirche zu Kappenberg und das von der gleichen Hand ein Jahrzehnt später geschaffene, mit Leidtragenden ausgestattete Tumbengrab Ottos XII. von Ravensburg und seiner Gemahlin in der Neustädter Kirche zu Bielefeld, denen zwei Grabmäler in der Elisabethkirche zu Marburg entsprechen, auch wohl Schöpfungen eines rheinischen Meisters, so spricht sich der westfälische Sondercharakter doch, herb und derb, aber ungeziert in den klugen und törichten Jungfrauen vom Türbau der Marienkirche zu Osnabrück aus.

Werfen wir nun aber von hier aus wieder einen Blick aus dem niedersächsischen ins niederfränkische Gebiet, so treffen wir zunächst in der 1224 vollendeten romanischen Kirche zu Roermond an der Maas auf ein seinem Stil nach doch erst nach 1250 entstandenes Grabmal, das zu den schönsten der Zeit gehört. Voll herausgearbeitet liegen auf ihm der Graf von Geldern und seine Gemahlin nebeneinander in steinernem Schlummer da. Wirken die Körperbildung und die engen Gewandfalten hier noch deutsch-romanisch, so regt sich in den scharf geschnittenen typischen Zügen doch bereits das nach innerer Wahrheit strebende Leben der vollgotischen Zeit. Daß in diesen nordniederländischen Gegenden auch während des folgenden Jahrhunderts eine stärkere Bildhauerkunst einheimisch gewesen sein muß, als wir heute mit Händen greifen können, haben neuerdings namentlich A. Pit und W. Vogelsang verfochten; und es ist eigentlich auch selbstverständlich, daß die Heimat der großen Claus Sluter und Claus Werwe (S. 369), die sich Burgund zuwandten, nicht kunstarm gewesen sein kann. Das leider schlecht erhaltene Liegebild des Arnold van der Sluis (gest. 1311) im Amsterdamer Reichsmuseum läßt seine ursprüngliche Wucht nur noch ahnen. Das Grabmal des Jan van Polanen und seiner beiden Gattinnen in der Frauenkirche zu Breda (um 1385) aber zeigt eine Stilgröße, die auf Claus Sluter zuführt; und auch die schwerflüssige reiche Gewandung der Schnitzbildwerke des Chorgestühls in der Kirche zu Zaltbommel erinnert entfernt an den Meister des Mosesbrunnens. Jedenfalls hat es eine lange Kunstübung zur Voraussetzung. Auch die schöne Bischofsgestalt des 14. Jahrhunderts im Märkischen Museum zu Berlin, die F. Wolff dem Niederrhein- und Untermaas-Gebiet zugewiesen hat, reiht sich hier ein.

Im eigentlichen niedersächsischen Norddeutschland, wo der Haustein fehlte, finden

sich erst seit dem beginnenden 15. Jahrhundert Figuren aus westfälischem Sandstein, die schon durch ihr Material eine gewisse Verknüpfung der hanseatischen Kunst mit der westfälischen bezeugen. Um so eifriger wurden hier die Holzschnitzerei und der Metallguß gepflegt; auch Stuckarbeiten kommen vor. Die Holzschnitzaltäre, die manchmal mit Gemäldeflügeln versehen, stets reichlich bemalt und vergoldet sind, treten seit der Mitte des 14. Jahrhunderts immer zahlreicher hervor, sind jedoch gerade hier anfangs noch derb und ungeschlacht in der Durchbildung der Formen. Die schleswig-holsteinische Holzplastik hat A. Matthäi, das Bremer Chorgestühl Kurt Habicht behandelt. Doch läßt sich die Entwickelung dieses Kunstzweiges erst vom 15. Jahrhundert an deutlich verfolgen. Die Kunst Lübecks, des mächtigen Hauptes der Hansa, war um diese Zeit, wie schon Goldschmidt gezeigt hat, von Westfalen abhängig. Sie hat im 14. Jahrhundert immerhin verhältnismäßig so reife bildnerische Arbeiten erzeugt wie die 16 Stuckfiguren im Museum und das mit kleinköpfigen Figuren aus dem Alten Testament und anderen Schnitzereien (1317—41) ausgestattete ältere Gestühl im Dom. Aus Hamburg aber stammt der Altar des Meisters Bertram von 1379, der durch Lichtwarks Bemühungen von Grabow in Mecklenburg in die Hamburger Kunsthalle versetzt worden ist. Auf seine Flügelgemälde kommen wir zurück. Sein holzgeschnitztes Mittelstück zeigt den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes; auf den Innenflügeln aber stehen zahlreiche eckig bewegte und gotisch geschwungene Heiligengestalten mit großen, breiten, aber klug dreinschauenden Köpfen. Die Hamburger Urkundenforschung hat ergeben, daß Meister Bertram, der aus Minden in Westfalen stammte, schon 1367 als angesehener Künstler in Hamburg für den Rat arbeitete und um 1415 dort gestorben ist. Auf Grund des Grabower Altars lassen sich ihm die Schnitzfiguren noch einiger anderer Altarwerke zuschreiben, wie die der unteren Reihe des Hochaltars der Kirche in Doberan, die Lichtwark für frühe Werke des Meisters (um 1364) erklärt.

Unter den einheimischen Metallgußarbeiten dieser Gegenden kommen namentlich die „Erztaufen", die in Bronze gegossenen Taufkessel, in Betracht, die man in zahlreichen niedersächsischen Kirchen trifft. Von den Erztaufen (Fünten) der Zeit um 1250—1400, die A. Mundt veröffentlicht hat, kann sich freilich keines an künstlerischer Bedeutung mit jenem romanischen Taufbecken im Dom zu Hildesheim (S. 279) messen. Der romanische Stil aber erhält sich in den späteren Werken dieser Art in diesen Gegenden noch lange. Von 1290 stammt das eherne Taufbecken der Marienkirche zu Rostock, dessen kauernde Träger ursprünglich die vier Paradiesesströme darstellen, später aber durch Inschriften als die vier Elemente gedeutet worden sind. Reicher noch ist der Taufkessel der Marienkirche zu Wismar, der der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehört. Drei bekleidete Jünglingsgestalten tragen den Kessel, den zwei Reihen nach Gestaltung ringender Reliefdarstellungen schmücken. An der „Fünte" des Meisters Wilkin von 1342 in der Kirche zu Wittenburg i. M. erscheinen der Heiland und die Apostel noch in kindlicher Formlosigkeit, lebendiger schon durch ihre Zeittracht die Trägerfiguren; ähnlich wirkt Meister Hermanns Taufbecken von 1365 in der Marienkirche zu Parchim, etwas reicher der vergoldete Kessel des Meisters Arnold von 1376 in der Marienkirche zu Frankfurt a. d. O. Am öftesten ist der Name des Hans Apengeter „aus Sachsenland" vertreten, von dessen Hand die Marienkirche zu Lübeck ein ehernes, von drei Engeln getragenes Becken von 1337, die Nikolaikirche zu Kiel eine ebensolche, von Löwen getragene, mit guten Reliefdarstellungen geschmückte Taufe von 1344, die Marienkirche zu Kolberg aber einen reich mit kleinen Apostelreliefs geschmückten siebenarmigen Leuchter von 1327 besitzt. Bronzedenkmäler

mit Reliefgestalten der Verstorbenen sind selten. Bedeutend in seiner Art, wenngleich nüchtern in der Durchbildung des Kopfes ist das eherne Liegebild des Bischofs Heinrich II. von Bocholt (gest. 1341) im Dome zu Lübeck; es ist jedoch fraglich, ob dieses Werk nicht niederländische Arbeit ist; und sicher aus den Niederlanden stammen die zahlreichen gravierten Metallplatten (S. 446) über den Kirchengräbern dieser Gegenden.

C. Die norddeutsche Malerei von 1250 bis 1400.

Die ober- und niedersächsische Malerei hatte in den anderthalb hochgotischen Jahrhunderten nicht mehr die entwickelungsgeschichtliche Bedeutung, die sie im vorigen Zeitraum besessen.

Kirchliche und weltliche **Wandmalerei** war freilich überall an der Tagesordnung; aber ihre meisten Werke, wie die des Halberstädter Domes, haben sich nicht erhalten. Selbst im niedersächsischen Westfalen, dessen mittelalterliche Malerei Nordhoff behandelt hat, läßt sich nur wenig Erhaltenes herausheben. Das Wandgemälde vom letzten Drittel des 13. Jahrhunderts im Dom zu Münster, das die bekehrten Friesen darstellt, wie sie dem hl. Paulus ihre Gaben darbringen, ist inhaltlich wichtiger als künstlerisch. Im Osten hatten sich lebhaft erzählende Wandgemälde im Dom zu Marienwerder wiedergefunden; sie sind jedoch unter der Hand des Restaurators abermals verschwunden. Besser erhalten scheinen die Wandbilder jener Ordensburg Lochstedt (S. 437) im Samland zu sein. In den westlichen Küstengegenden haben sich dekorative Malereien des 14. Jahrhunderts z. B. in den Hauptkirchen zu Schleswig, Lübeck, Wismar, Rostock und Doberan erhalten. Auf weißem Grunde pflegen Weinreben, Rundrahmen mit Tiergestalten und Aststäbe dargestellt zu sein, die von gewebten Wellenbändern und den alten, immer noch nicht ausgestorbenen, wenn auch umgemodelten Akanthusranken umschlungen werden. Auf der Suche nach wirklichen norddeutschen Wandgemälden des 14. Jahrhunderts können wir nur bei den freilich stark übermalten Bildern des Klosters Wienhausen bei Celle, bei denen des Kreuzgangs am Dom zu Schleswig und bei denen der Jakobikirche in Lübeck einen Augenblick verweilen. Alle Wände, Gewölbe und Leibungen der einschiffigen gotischen Klosterkirche zu Wienhausen sind mit Darstellungen aus der Bibel und der Legende in reicher Feldereinteilung geschmückt. Recht lebendig und gut im Nackten sind rechts vom Westfenster der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese wiedergegeben. Es sind mit Flächenfarben gefüllte Umrißzeichnungen. Die Färbung ist reich, aber etwas hart mit vorklingendem Feuerrot. Am Dom von Schleswig gehören, wie Hotzen dargetan hat, die Bogenfeldbilder der drei geschlossenen Seiten des Kreuzgangs dem Anfang des 14. Jahrhunderts an. In der bewegten, geschwungenen Formensprache dieser Zeit sind die Geschichten des Neuen Testaments in roter, nicht (oder nicht mehr) mit Farbe ausgefüllter Umrißzeichnung auf weißem Grunde veranschaulicht. Die Gestalten Marias, Annas und der Apostel an den Mittelpfeilern der Jakobikirche in Lübeck aber gehören in ihrer stillen gotischen Größe zu den besten deutschen Wandbildern des 14. Jahrhunderts.

Anders verteilt sind die erhaltenen gotischen **Glasmalereien** dieses Gebietes. Man spricht im Anschluß an die regensburgische von einer thüringischen Schule der Glasmalerei dieser Zeit. Hier stehen am Ende des 13. Jahrhunderts Erfurt mit den Fenstern seiner Predigerkirche, Halberstadt mit den reichen Fenstern der Marienkapelle seines Domes und Naumburg mit den Tugenden- und Apostelfenstern im Westchor, den Legendenfenstern im Ostchor des alten Peter-Pauls-Domes voran. Der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstammen noch altertümelnde Glasgemälde in der Blasiuskirche zu Mühlhausen i. Th., erst im Anfang des

15. Jahrhunderts aber entstanden die reichen Architekturfenster des Erfurter Domchors (1403), die wieder zeigen, eine wie starke Stilgrenze die Zeit um 1400 auf allen Gebieten bildet. Weiter westlich steht Soest, die blühende westfälische Stadt, die ihr Recht und ihre Kunst im ganzen Norden verbreitete, nicht zurück. Ein Teil der hohen schlanken Fenster des Chores der Wiesenkirche mit ihren Heiligen unter Baldachinen, ihren Engeln in Vierpässen, ihren streng bildnerisch gegebenen Apostelgestalten, die die Reihe der wirklichen Apostelstandbilder neben ihnen fortsetzen, gehören noch der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts an. Die Glasfenster dieser Kirche bilden einen ebenso gedankenreichen wie künstlerisch empfundenen Abschluß des klaren Baues.

An gewirkten und gestickten Teppichen zur Ergänzung des Eindrucks von Glasfenstern und Wandbildern fehlt es auch in Niederdeutschland nicht. Berühmt ist z. B. das gestickte Altartuch der Wiesenkirche zu Soest. Bekannt sind die Teppiche des 14. Jahrhunderts mit Darstellungen aus „Tristan und Isolde" im Kloster Wienhausen bei Celle und im Dom zu Erfurt; aber es würde uns zu weit führen, auf diesen Kunstzweig einzugehen.

Die Geschichte der Tafelmalerei bringt uns nach Soest zurück. Freilich trat nach dem Aufschwung, den die Tafelmalerei hier schon im vorigen Zeitraum genommen hatte (S. 287), ein gewisser Rückschlag ein, der ein Jahrhundert lang anhielt. Aber die allmähliche Auflösung der gotischen Formensprache innerhalb der Darstellungen auf Goldgrund läßt sich auch hier verfolgen. Die Typen sind kräftiger und natürlicher als die gleichzeitigen der kölnischen Schule; aber die Durchführung ist zäher und flauer, und die Färbung ergeht sich bei beginnender Abtönung des Nackten in eigenartigen kühlen Akkorden. Ein Altarvorsatz aus der Wiesenkirche in Soest (um 1380) im Museum zu Münster stellt den thronenden Heiland zwischen schlanken Apostelgestalten dar. Weiter fortgeschritten sind die kleinen Bilder der Soester Altarstaffel (um 1390 in der Wiesenkirche), die Christus als Gärtner, die Anbetung der Könige und Thomas' Unglauben auf goldgestirntem roten Grunde veranschaulichen. Einen Einfluß des Kölner Meisters Wilhelm aber verrät die „Krönung der heiligen Jungfrau" aus Soest im Museum zu Münster. Beziehungen zu den benachbarten Rheinlanden sind in der westfälischen Kunst ja selbstverständlich; aber im ganzen bewahrt Westfalen doch seinen niedersächsischen Charakter im Gegensatz zu dem niederfränkischen der Rheinlande.

Der Soester schloß sich seit der Mitte des 14. Jahrhunderts eine Mindener Schule an, deren Untersuchung wir Nordhoff und Lichtwark verdanken. Aus der Mindener Künstlerschaft tritt im letzten Viertel des Jahrhunderts jener Meister Bertram hervor, den wir als Bildschnitzer schon kennen gelernt haben. Hamburger Urkunden beweisen, daß er in der reichen Handelsstadt an der Niederelbe 1379 jenen Hauptaltar für die Petrikirche (S. 442) ausführte, der von Grabow in Mecklenburg in die Hamburger Kunsthalle gelangt. Die Außenseiten seiner Innenflügel sind mit zwölf Darstellungen auf Goldgrund bemalt, die zu den wichtigsten Urkunden der norddeutschen Malerei dieses Zeitraums gehören. Die sechs oberen Bilder gelten der Schöpfungsgeschichte. Wie anschaulich ist die Erschaffung der Tiere am fünften Schöpfungstage verbildlicht! (Abb. 310.) In der unteren Reihe stehen drei Bilder des Alten Testaments neben der Verkündigung, der Geburt Christi und der Anbetung der Könige. Wie unmittelbar ist die unruhige Bewegung des völlig unbekleideten Kindes wiedergegeben, dem der knieende älteste König das Ärmchen küßt! Den Gestalten fehlt das feste Knochengerüst. „Das Nackte", sagt Lichtwark, „ist Erinnerung und Ahnung." Die Gewänder verbreiten eine in Westfalen selbst ungewohnte, also wohl auf dem Geschmack der Seestadt beruhende Farbenglut über den schimmernden Goldgrund; und der Meister versteht es vortrefflich, durch

ungelenke, aber selbsterschaute und selbstgestaltete Bewegungen die Handlungen zu veranschaulichen. Dem Grabower reiht sich der große, dem Marienleben gewidmete Buxtehuder Altar, diesem der kleine Harvestehuder Altar an; auch diese gehören jetzt der Hamburger Kunsthalle. Als späteres Werk Bertrams aber hat Lichtwark den „Apokalypsenaltar" des South Kensington-Museums erwiesen, dessen 45 Innenbilder „mit feinem Gefühl für Rhythmus und Gleichgewicht" und zunehmendem landschaftlichen Beiwerk Visionen aus der Offenbarung Johannes veranschaulichen. Auch Meister Bertram spiegelt eben den Übergang vom Alten zum Neuen wider. Seine Herkunft aber beweist den inneren, doch wohl auch nach Norden weiterwirkenden Zusammenhang zwischen der niedersächsischen Kunst Westfalens und der Hansestädte.

Werfen wir endlich noch einen Blick auf die westlichsten, jetzt zu Holland gehörigen Teile Niederdeutschlands, so treffen wir auch hier immerhin einige Spuren einer Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts. Das große Utrechter Bild des Antwerpener Museums, das eine Kreuzigung auf Goldgrund in „gotischer" Haltung darstellt, ist wichtig, weil es die frühe Jahreszahl 1363 trägt. Es zeigt den Stil der Kölner Schule vor den Fortschritten „Meister Wilhelms". Da schon Wolfram von Eschenbach Maastricht neben Köln als einen Hauptsitz der Malerei in diesen Gegenden nannte, mag das Bild ebensowohl auf diese Stadt als auf Utrecht selbst oder auf Köln hindeuten; und wenn es, vereinzelt wie es ist, auch nicht, wie Taurel meinte, beweisen kann, daß die kölnische Schule dieser Zeit aus Holland stamme, so läßt es doch vielleicht auf die von Vitzthum hervorgehobenen gemeinsamen Beziehungen zu Nordfrankreich, Flandern und England schließen.

Abb. 310. Der fünfte Schöpfungstag. Grabower Altar des Meisters Bertram. Nach Lichtwark, „Meister Bertram".

Ein geschlossenes Gebiet der Buchmalerei bildet Norddeutschland in diesem Zeitraum nicht. Die sittengeschichtlich anziehenden Abbildungen der Handschriften des „Sachsenspiegels" stehen, künstlerisch angesehen, ziemlich niedrig. Doch bietet das in Meißen zwischen 1350 und 1375 entstandene, von Karl von Amira herausgegebene Exemplar der Dresdener Bibliothek immerhin gute Proben der leicht kolorierten Federzeichnungen, mit denen die Bücher dieser Art damals noch geschmückt wurden. Die 1381 in Westfalen entstandene Abschrift der „Weltchronik" des Rudolph von Ems in der Stuttgarter Bibliothek spiegelt die niedersächsische Freude an lebendigen Zügen des wirklichen Lebens wider. Aus Hamburg stammen wahrscheinlich die figuren- und bilderreiche sächsische Weltchronik vom Ende des 13. Jahrhunderts in der Bremer Stadtbibliothek und die Handschrift des Hamburger Stadtrechts von 1292 im Hamburgischen Staatsarchiv, deren Titelblatt das Jüngste Gericht mit schlanken, selbständig gesehenen Figuren in leicht bemalten Umrissen darstellt. Schmückte ein „Meister Carolus" doch auch schon 1255 in Hamburg eine dreibändige Bibel, die in der Kopenhagener Bibliothek aufbewahrt wird, mit zahlreichen Bildern. Auch Holland hat im 14. Jahrhundert, wie Vogelsang nachgewiesen, „eine eigene tonangebende Kunst" der Buchmalerei nicht besessen. Selbst die

Bilder der Bibel vom Ende des 14. Jahrhunderts in der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Amsterdam sind noch nicht über den goldenen oder gemusterten Hintergrund hinausgekommen, wenngleich die Vorzeichnung hier bereits unter der soliden Deckmalerei verschwindet.

Die Buchmalerei machte auch in Niederdeutschland im nächsten Zeitraum allmählich dem Kunstdruck Platz; als Vorläufer des Kupferstichs aber sind die gravierten Metallarbeiten anzusehen, wie sie uns schon an dem romanischen Kronleuchter des Aachener Domes (S. 304) entgegentraten. Im 14. Jahrhundert kamen nun gerade in Niederdeutschland jene gravierten metallenen Grabplatten in Gebrauch, in denen die Umrisse der Gestalten der Verstorbenen und ihrer architektonischen Umrahmung in festen, großen, klaren Linien eingegraben und mit schwarzer, seltener mit farbiger Masse ausgefüllt zu sein pflegen. Aus dem 14. Jahrhundert haben sich die meisten derartigen Bronze- oder Messingplatten in Lübeck erhalten; und in Deutschland finden sie sich überhaupt nur im Norden. Vereinzelt kommen sie in Frankreich und den Niederlanden, zahlreich in England vor, wo man niederdeutsche Inschriften auf ihrer Rückseite gefunden hat. Wenn man heute annimmt, daß die besten von ihnen in Flandern entstanden sind, so stützt sich das darauf, daß die Verfügung eines Lübecker Ratsherrn, ihm eine flämische Grabplatte solcher Art zu bestellen, bekannt ist. Dem niederdeutschen Gesamtgebiet, zu dem Nordflandern und Holland so gut gehören wie Westfalen, Lübeck und Hamburg, entstammen sie jedenfalls. Als die schönsten in Deutschland gelten im Dom zu Lübeck die Doppelplatte der Bischöfe Burchard von Serken und Johann von Mul (gest. 1317 und 1350), in der Peterskirche zu Lübeck die des Johann von Klingenberg (gest. 1356), im Dom zu Schwerin zwei Doppelplatten mit Bischofspaaren aus der Familie von Bülow (gest. 1339 und 1347; 1314 und 1375). Das figürliche Beiwerk in der Umrahmung, im Teppichgrunde und im Fußbalken ist gerade hier von großer Schönheit und Leichtigkeit, wie die besten dieser Platten überhaupt zu dem Reinsten und Stilvollsten gehören, was das 14. Jahrhundert auf dem Gebiete der zeichnenden Künste hinterlassen hat.

4. Die skandinavische Kunst des späteren Mittelalters.

So wenig wie der romanische, brachte der gotische Zeitraum Skandinavien eine einheitliche und selbständige Kunstsprache. Auch die schon zum vorigen Zeitraum (S. 328) genannten Forscher, die auch diesen bedacht haben, haben der hochmittelalterlichen Kunst Skandinaviens eine grundsätzlich neue Stellung nicht angewiesen. Für Schweden kommt namentlich Romdahl und Roosvals 1913 erschienene „Svensk Kunsthistoria“ in Betracht.

In Dänemark gab es jetzt nur noch Backsteinkirchen. Die älteste und schönste rein gotische dieser Kirchen ist Knuds Kirche zu Odense auf Fühnen, die 1301 eingeweiht wurde. Es ist eine schlichte, querschifflose Basilika, deren edler Raum durch das hohe Fenster des gerade geschlossenen Chors von hellem Lichte durchflutet wird. Die größte gotische Kirche Dänemarks ist der Dom zu Aarhus, dessen Querschiff freilich noch romanisch ist. Wirkungsvoll ist vor allem der langgestreckte Hallenbau des dreischiffigen Chors, der im halben Sechseck geschlossen ist. Hallenkirchen mit geradem Chorschluß sind die Brigittinerinnenkirche zu Maribo und zu Mariager. Der Dom von Roskilde (S. 328) macht, von Westen gesehen, mit den gotischen Stufengiebeln zwischen seinen beiden Türmen einen frühgotischen Eindruck. Eine spätgotische Stadtkirche mit rathausartigen Giebeln aber ist die Frauenkirche zu Aarhus.

Auf Gotland (S. 329) vollzog sich jetzt überhaupt keine Weiterentwickelung mehr. Die

Ruinen der beiden um die Mitte des 13. Jahrhunderts umgebauten, dem hl. Nikolaus und der hl. Katharina geweihten Hallenkirchen machen in ihrer efeuumrankten Spitzbogigkeit immer noch keinen völlig folgerichtig gotischen Eindruck. Die Eroberung Wisbys durch die Dänen (1361) bereitete dem Aufschwung der Königin des Ostens ein jähes Ende; ihre Zerstörung durch die Lübecker (1525) aber verwandelte sie in eine der großartigsten Ruinenstätten der Welt.

Die ganze Entwickelung vom romanischen zum hochgotischen Stil vollzog sich am deutlichsten an und mit den Domen von Linköping in Schweden und von Drontheim in Norwegen. Der Dom von Linköping war im 12. Jahrhundert in romanischem Stile begonnen, der z. B. am nördlichen Querhausportal und benachbarten Teilen der Langhauswand auch nach außen rundbogig hervortritt. In der Zeit des Übergangs machten nach Rombahl Magdeburger Einflüsse englischen Platz. In der dritten Bauperiode, die von 1280 bis 1350 dauerte, wurde der Dom von Linköping zu einer geräumigen gotischen Hallenkirche; die Rundpfeiler wurden zu Achteck-, diese zu ausgebildeten Bündelpfeilern; die Fenster erhielten reiches Maßwerk. In der letzten Bauperiode des Domes zu Drontheim (S. 330), die am Ende des 13. Jahrhunderts abgeschlossen war, wurde dem romanischen Querhaus, dem englisch-frühgotischen „Olafsoktagon" und dem sich langgestreckt von diesem entwickelnden, ebenfalls englisch wirkenden Chor das eher deutsch-frühgotisch wirkende Langhaus mit westlichem Turmpaar und reicher Portalbildung angefügt, doch liegt der Westbau seit dem Brande von 1530 in Trümmern. Der gotische Chor des Domes zu Stavanger (S. 330) schwelgte noch nach 1272 in den Formen des Early English (S. 259), wogegen der Dom zu Skara in Schweden, der, ursprünglich romanischen Stils, nach 1300 gotisch erneuert wurde, von Bündelpfeilern mit mehr französischen Profilen getragen und mit gerader, von hohem gotischem Maßwerkfenster durchbrochener Chorwand abgeschlossen wird.

Unter den Backsteinbasiliken Schwedens ragt der Dom zu Upsala hervor, dessen Schmuckteile freilich aus Haustein gearbeitet sind. Sein auf halbem Zehneck errichteter Chor zeigt Umgang und Kapellenkranz. Seiner mächtigen Höhe entspricht die Vollständigkeit seines Strebewerks. Hier können wir in der Gestaltung der Bündelpfeiler, des Fenstermaßwerks und der bildnerischen Meißelarbeiten aber auch die Tätigkeit der französischen Steinmetzenkolonie nachweisen, die 1287 nach Schweden berufen worden war. Etienne de Bonneuil hieß ihr Meister. Doch machten sich im Weiterbau deutsch-baltische Einflüsse geltend, besonders im Westbau mit seinem schlanken, weitblickenden Turmpaar. Eigentümlicher ist die 1388 begonnene, aus blauem Stein in Hallenform errichtete Brigittinerklosterkirche zu Wadstena in Schweden. Ihre drei gleichhohen Schiffe in der Breite bei fünfen in der Länge und gerade abgeschnittenem Chor machten Schule und wirkten sogar auf die Brigittinerkirchen des südlichen Ostseegestades, wie die zu Reval, zurück. Die schlichte Wohlräumigkeit dieses Systems empfahl sich selbst. Hallenanlagen sind auch die Dome zu Strengnäs, zu Westeräs, die Kirche zu Söderkoping und die Nikolauskirche zu Örebrö. Von der Doberaner Kirche beeinflußt aber erscheint die hübsche Peterskirche in Malmö mit ihren Treppengiebeln am Querhaus, ihrer achtseitigen Turmpyramide und ihrem vielseitigen Chorumgang. Eine Kunstscheide hat das Baltische Meer niemals gebildet.

Den darstellenden Künsten dieses Zeitraums im skandinavischen Norden nachzugehen, fehlt es zwar nicht völlig an zusammenfassenden Vorarbeiten, zu denen besonders Mandelgrens schon 1859 in Paris erschienenes Werk gehört, wohl aber an entwickelungsgeschichtlicher

Nötigung. Wir können hier nur bei Wenigem verweilen. Auf dem Gebiete der gotischen Bauplastik ist kaum etwas hervorzuheben. Was sich an Grabmälern, Schnitzaltären und beweglichen Einzelbildwerken findet, erweist sich zum größten Teil als eingeführte, und zwar aus dem Gesamtgebiet Niederdeutschlands eingeführte Ware oder als Arbeit von dorther eingewanderter Künstler. Das bemerkenswerteste Hochgrab ist das Denkmal mit den in Erzguß ausgeführten Liegebildern König Christophs von Dänemark und seiner Gemahlin in der Kirche zu Sorö. Ihre gekrönten Häupter ruhen auf Kissen, neben denen die Löwen, anstatt sich zu ihren Füßen zu kauern, brüllend dastehen. Nur Erzreliefs aber trägt die Grabplatte des Erik Mändved und seiner Gattin in der Kirche zu Ringsted. Auch die Taufbecken, die „Fünten", spielen in den Kirchen Dänemarks eine ähnliche Rolle wie in denen Schleswig-Holsteins und Mecklenburgs (S. 446). Die alte Steintaufe zu Aakirkeby ist noch mit Bandverschlingungen jener uralten Art (Bd. 2, S. 111) geziert, in die Tiere und unbeholfene christliche Darstellungen verwoben sind. Die kelchförmige Erztaufe in der Kirche zu Ölgod scheint schleswig-holsteinischen Ursprungs zu sein.

In Schweden sind aus den älteren Jahrzehnten dieses Zeitalters nur unterlebensgroße Holzbilder des Gekreuzigten, seiner Mutter und Heiliger, namentlich des hl. Olaf erhalten, wie sich solche z. B. im Historischen Museum zu Stockholm und im Vereinsmuseum zu Örebrö befinden. Die Ausstellung zu Strengnäs 1910 brachte manche derartige Werke zum Vorschein. Steinbildwerke sind auch aus den jüngeren Jahrzehnten selten. Die Alabasterreliefs der Verkündigung und der Krönung Marias in der Allerheiligenkirche zu Nyköping sind englischen Ursprungs.

Nicht viel mehr läßt sich von der skandinavischen Malerei dieses Zeitraums sagen. Auch die mittelalterlichen kirchlichen Wandmalereien Dänemarks sind, wie Magnus-Petersens Abbildungswerk es zugibt und P. Weber es ausdrückt, großenteils „koloniale Widerspiegelungen der mittelalterlichen Kunstströmungen in unserem Heimatland". Bemerkenswert ist, daß die dänischen Wandbilder der romanischen Zeit, die auf den nassen Kalk gemalt, also wirkliche Fresken waren (S. 332), sich besser erhalten haben als die Wandgemälde der gotischen Zeit, die in der Regel auf den trockenen Kalk gemalt wurden. Hervorgehoben seien aus dem 14. Jahrhundert die Bibelbilder in der Rundkirche zu Österlars (S. 329), die sitzenden Herrschergestalten in der Kirche zu Ringsted und das Bild von 1375 in der Kirche zu Nästved, das König Waldemar Atterdag und seine Gemahlin knieend zu Füßen des Gekreuzigten darstellt. Daß es den Gemälden dieser Art im einzelnen nicht an skandinavischen Sonderzügen fehlt, muß anerkannt werden. Im allgemeinen aber war es den Skandinaviern noch auf Jahrhunderte hinaus nicht gegeben, selbständig in die Entwickelungsgeschichte der Kunst einzugreifen.

III. Die italienische Kunst des späteren Mittelalters (von 1250 bis 1400).

1. Die Kunst Toskanas und Mittelitaliens um 1250 bis 1400.

A. Einleitung. — Die toskanische und mittelitalienische Baukunst von 1250 bis 1400.

Wie willkürlich die Begriffe „Mittelalter" und „Renaissance" verwandt werden, zeigt sich besonders in der italienischen Kunstgeschichte. Kann in den Kunstländern nördlich der Alpen, in denen es sich um einen noch heute nicht entschiedenen Kampf zwischen eigener Anschauung und der überlieferten Formensprache handelt, von einer „Wiedergeburt" um diese Zeit überhaupt keine

Rede sein, so erscheint es uns auch für Italien, trotz der Gelehrtenforschungen, die sich hier im 14. Jahrhundert der Antike wieder zuwandten, irreleitend, die „Renaissance" mit neueren Kennern bis 1300 oder gar bis 1250 hinaufzurücken. Selbst mit Dantes „Vita nuova" wird nichts wiedergeboren, sondern beginnt ein neues, dem Mittelalter entsprossenes Empfindungsleben; und diese neue, nach Naturnähe und Eigenleben drängende Richtung, die wir im Laufe des 14. Jahrhunderts in den führenden Ländern des Nordens werden und wachsen sahen, um im fünfzehnten ihr Ziel zu erreichen, war, vom Zeitgeist geboren, im Norden so bodenständig wie in Italien, in Italien so bodenständig wie im Norden, was freilich nicht ausschließt, daß der Norden dem Süden und der Süden dem Norden im Einzelfalle vorausging und als Vorbild diente.

Gerade in der italienischen Baukunst trat um 1250 der volle Bruch mit den antiken Erinnerungen ein, der bis gegen 1400 anhielt. Die Gotik war auch in Italien, wie seit Enlarts Forschungen feststeht, von Frankreich aus eingeführt, aber sie war hier von Anfang an in ihrer noch nicht völlig entwickelten Gestalt eingezogen; und weitaus die meisten italienischen Baumeister haben das entwickelte System der Hochgotik überhaupt nicht kennen gelernt; sie umhüllten ihre Baukörper nur lose mit gotischem Aufputz und suchten sie im übrigen nach ihrem eigenen Empfinden zu entwickeln. Außer dem Spitzbogen erinnern oft nur schematische Fialen, Krabben und Kreuzblumen an die nordische Gotik. Die Pfeilerkapitelle, die stärker mitsprechen als im Norden, sind nur selten mit dem natürlichen Zierlaub geschmückt; sie bewahren noch öfter als die „Knospen" des Übergangsstils die alten vom Akanthus abgeleiteten Blätterschemen. Die Fenster, deren Maßwerk ins Flächenhafte gezogen wird, sind so weit entfernt davon, die Wandflächen, wie in der nordischen Hochgotik, ganz zu verdrängen, daß die Oberlichter der Mittelschiffe oft zu kleinen Rundfenstern zusammenschrumpfen. Dem Strebewerk der gotischen Kirchen Italiens aber fehlt mit den Strebebogen, die selten vorkommen, seine charakteristische Entwickelung. Gleichwohl werden Bogen von derselben Höhe kühner und weiter gespannt als im Norden; und Räume von derselben Ausdehnung werden mit einer geringeren Anzahl von Stützen überwölbt als dort; statt des Strebewerks treten dann freilich, keineswegs vorteilhaft, Eisenstangen oder Holzbalken ein, die, wie Erinnerungen an den offenen Dachstuhl, die Pfeiler unterhalb der Bogen miteinander verbinden. Von dem himmelstürmenden Emporstreben der eigentlichen nordischen Gotik findet sich in Italien kaum ein Widerschein. An die Stelle der organisch emporwachsenden, „konstruktiven" Gotik tritt in Italien nach einer freilich oft mißbrauchten Wortprägung Burckhardts eben jetzt schon der Raumstil, der auf die Ausgestaltung der räumlichen Verhältnisse, die zu den Hauptaufgaben jeder Baukunst gehört, größeres Gewicht legt als auf die Folgerichtigkeit und Geschlossenheit der Konstruktion. Im Äußeren versagt diese Folgerichtigkeit vollends. Die Türme wachsen nicht nur nicht, wie im Norden, organisch aus der Westfassade der Kirchen hervor, sondern erheben sich wie die altitalienischen Glockentürme nach wie vor als Bauten für sich neben den Kirchen. Die Westfassade aber bleibt ein nur lose der Innengestaltung angelehntes, oft weit über sie hinausragendes Schaustück für sich, die Schauseite im eigentlichen Sinne des Wortes, auf deren Belag mit weißem und farbigem Marmor es abgesehen war. Die italienische Gotik will also mit ihrem eigenen Maßstabe gemessen sein; betrachtet man sie unabhängig von ihren dem Norden entlehnten Einzelbildungen, so erscheint sie in ihren besten Leistungen beinahe als ein Stil für sich, der vom romanischen Stil zur Renaissance hinüberleitet.

Die Hauptherde, auf denen die Flammen der neuen italienischen Kunst sich entwickeln, stehen jetzt in Toskana und im benachbarten Umbrien. Freilich war die gotische Baukunst in

Gestalt der burgundischen Frühgotik des Zisterzienserordens früher nach Unteritalien als nach Toskana verpflanzt worden. Die älteste gotische Kirche Italiens, die der Zisterzienserabtei Fossanuova zwischen Piperno und Terracina, wurde schon 1208 eingeweiht. Von Franzosen errichtet, schließt sie sich im Grundriß und Aufbau eng an die Abteikirche zu Pontigny in Burgund (S. 223) an. Es ist einfach eine burgundisch-frühgotische Kirche in den Pontinischen Sümpfen; erst der Kapitelsaal des Klosters von 1250 und sein neuer Kreuzgang von 1280 bis 1300 zeigen reicher entwickelte französisch-gotische Formen. Zu den ältesten Tochtergründungen Fossanuovas gehört das Zisterzienserkloster Casamari (1217); einen Ausläufer dieser Richtung nach den toskanischen Maremmen aber bildet die 1218 gegründete Kirche San Galgano, deren malerische Ruine die reichere Durchbildung im Sinne der burgundischen Gotik, aber auch schon leichte Umbildungen italienischen Ursprungs erkennen läßt. Unter dem Einfluß der Mönche von San Galgano erhielt dann der Dom von Siena sein neues gotisches Gewand. Unabhängig von Fossanuova aber war schon seit 1215 als unmittelbarer Tochterbau der Kirche zu Pontigny die Kirche San Martino bei Viterbo entstanden, in der Gliederpfeiler mit Rundsäulen wechseln. Auch diese Kirche bildete einen Ausstrahlungspunkt französischer Frühgotik in Italien. Bald darauf traten die Franziskaner und Dominikaner das Erbe der Zisterzienser an; die Verbreitung des gotischen Stils in Italien ist ihr Werk; und die Bettelordenkirchen, die als Predigtkirchen auf eine gewisse Weiträumigkeit angewiesen waren, stellten zuerst die gotische Formensprache in den Dienst des italienischen „Raumstils". Die Mutterkirche der italienischen Gotik im engeren Sinne des Wortes ist San Francesco in Assisi (1228 bis 1257). Die terrassenförmige Bodengestaltung bedingte die Anlage einer Unter- und einer Oberkirche. In ihrer ursprünglichen Anlage sind beide einschiffig mit schlichtem Querhaus und einfacher halbrunder Apsis. Die schwere, massige Unterkirche wirkt noch romanisch. Die in edlen Verhältnissen emporsteigende Oberkirche aber zeigt die Einzelformen der nordischen Gotik. Von außen erinnern die rundturmartigen Strebepfeiler an südfranzösische Beispiele. Die kahle Giebelfassade aber erscheint mit ihrer Fensterrose über spitzbogigem Doppelportal echt italienisch. Vasaris Fabel, ein Deutscher habe diese Kirche erbaut, ist schon durch Thode widerlegt worden; zu einem Nationalheiligtum der italienischen Kunst wurde sie erst durch die Wand- und Deckengemälde, die sie schmücken.

Als Baumeister der nächsten Kirchen, die wir betreten, werden einige jener großen Künstler genannt, die wir unter den Bildhauern und Malern kennen lernen werden. An ihrer Spitze steht der Bildhauer Niccolò Pisano (gest. 1280), den Vasari freilich mit Unrecht als Erbauer zahlreicher Kirchen nennt; unter seinen Gesellen aber ragen Arnolfo di Cambio (gest. 1301 oder 1302) und Giovanni Pisano (gest. 1328), der Sohn Niccolòs, auch als Baumeister hervor; und auf Giovanni folgt Andrea Pisano (gest. 1348) mit seinen Söhnen Tommaso und Nino; aber auch die führenden Maler der Zeit, wie Giotto (gest. 1337), Orcagna (erwähnt 1344—77) und Agnolo Gaddi (gest. 1396), treten uns als feinfühlige gotische Architekten entgegen.

Bleiben wir zunächst bei den **Kirchen der Bettelorden**, so fällt uns auf, daß neben den völlig eingewölbten Predigthäusern der Franziskaner und Dominikaner gerade einige der späteren und reiferen Bauten dieser Art im vollsten Widerspruch zum innersten Wesen der Gotik noch als flachgedeckte Riesensäle erscheinen. Das Querhaus legt sich noch T-förmig vor das Langhaus, und zu beiden Seiten von der etwas vorspringenden, gerade oder vielseitig geschlossenen mittleren Chornische zieht sich eine Reihe viereckiger Kapellen an der Ostmauer entlang.

Das älteste gotische Gotteshaus in Florenz, die Dreifaltigkeitskirche (Santa Trinità), die, um 1250 errichtet, von Vasari irrtümlich auf Niccolò Pisano zurückgeführt wird, ist freilich noch eine Schöpfung des Zisterzienserordens. Ihr zisterziensischer Ursprung ist noch erkennbar. Ein breites, kaum vorspringendes Querschiff legt sich vor die fünf ursprünglich nicht durch Kapellen verbauten, ihrer Höhe und Breite nach abgestuften Langhausschiffe. Jenseits des Querhauses liegt jedem Schiffe eine gerade geschlossene, viereckige Chorkapelle gegenüber, von denen die breitere mittlere als Apsis etwas vorspringt. Die Kreuzgewölbe werden von schlanken Viereckpfeilern getragen. Die Raumwirkung ist leicht und edel. Als Hauptbau der Dominikaner in Florenz folgte dann (1278—1350) Santa Maria Novella (Abb. 311), die schöne dreischiffige, ganz mit Kreuzgewölben bedeckte Basilika, die Michelangelo seine Braut nannte. Ihre Baumeister waren die Predigermönche Fra Sisto und Fra Ristoro. Die Chorkapelle ist gerade abgeschnitten. Die feingegliederten Pfeiler bestehen aus breiten Halbsäulen vor einem vierseitigen Kern, dessen Ecken abgeschnitten sind. Nur die unteren Teile der reichen, mit schwarzem und weißem Marmor inkrustierten Schauseite gehören diesem Zeitraum an. Als Hauptbau der Franziskaner in Florenz aber erhob sich seit 1294 nach den Plänen Arnolfo di Cambios in klarer, herber Größe die Kreuzkirche Santa Croce. Mit Ausnahme der im halben Achteck geschlossenen mittleren Chorkapelle, die sich, vieleckig umgrenzt, aus der gerade abgeschlossenen Flucht zehn kleinerer Chorkapellen hervorhebt, ist keiner ihrer Räume gewölbt. Durch keine konstruktive Notwendigkeit beengt, konnte der Raumstil sich daher hier entfalten. Die Stützen sind wenig verzierte Achteckpfeiler von herber Kraft. Die Verhältnisse als solche aber, auf die in der Baukunst fast alles ankommt, wirken hier Wunder.

Abb. 311. Das Innere von Santa Maria Novella zu Florenz. Nach Photographie von Fratelli Alinari zu Florenz.

In Siena gehören sowohl San Francesco wie San Domenico zu jenen einschiffigen, mit offenem Dachstuhl bedeckten Anlagen, die man als „Riesenscheunen" bezeichnet hat; und auch

in Pisa gehört die Kirche San Francesco (jetzt Museum) trotz ihres gewölbten Chores in die gleiche Klasse nüchterner Predigerkirchen; doch besitzt Pisa ein paar kleine gotische Bauten, wie Santa Caterina und Santa Maria della Spina, die von der Pracht der italienischen Marmordome dieser Zeit abgeleitet sind. In Perugia hat die Dominikanerkirche San Domenico, bis auf ihren vierseitigen Chor, der durch ein prachtvolles Gemäldefenster vom Anfang des 15. Jahrhunderts durchleuchtet wird, später eine barocke Umhüllung erhalten.

Daß die gotischen Dome Italiens einer höheren Kunststufe angehören als die Bettelordenkirchen, die ihnen vorausgegangen, versteht sich von selbst. Sind die reichen Städte, deren Bürger anfingen, Fürsten zu gleichen, doch meist die eigentlichen Bauherren dieser Hauptkirchen; und rief die Eifersucht, die zwischen den benachbarten städtischen Gemeinden herrschte, doch auch jenen edlen Wettstreit auf künstlerischem Gebiete wach, der zu den höchsten Leistungen anspornt. Voran steht der Dom von Siena, dessen Bau seit 1259 jene Mönche von San Galgano (S. 450) leiteten, die ihm manche frühgotisch-burgundische Einzelheiten zuführten. Sicher ist, daß der große Bildhauer Giovanni Pisano (S. 450, 461) von 1284 bis 1296 die Bauleitung hatte und die reiche, in dunklem, hellem und rotem Marmor strahlende, ganz von bildnerischem Leben erfüllte Fassade entwarf, deren oberer Teil freilich erst 1372 unter Giovanni Cecco nach dem Muster der Fassade des Domes von Orvieto (siehe unten) zu Ende geführt wurde. Ihren oberen Abschluß bilden, ihren drei Portalen mit leichter Verschiebung entsprechend, drei Giebel, von denen der mittlere die anderen mächtig überragt. Giebeldreiecke überragen auch die Rundbogen ihrer Portale. Von Spitzbogen durchbrochene Eckpfeiler aber fassen ihre Seiten ein (Taf. 62). Unbekümmert um diese Schauseite stellt das Innere (Taf. 63) eine dreischiffige kreuzgewölbte Basilika dar, deren gerade abgeschnittener Chor jenseits des mächtigen mehrschiffigen Querhauses wie eine Fortsetzung des Vorderhauses wirkt. Unregelmäßig und später erst dem Grundriß aufgezwängt ist die sechseckige, von der zu Pisa beeinflußte Mittelkuppel. Auch die unruhige, dem aufwärtsstrebenden Grundgefühl der Gotik widersprechende Inkrustierung des Inneren mit wagerechten Wechselschichten weißen und dunkeln Marmors stammt natürlich aus Pisa (S. 196). Übrigens herrscht noch der Rundbogen über den mit Halbsäulen besetzten Viereckpfeilern; und erst die Seitenschiffwände mit ihren feinfühlig angeordneten Spitzbogenfenstern lenken wirklich ins gotische Fahrwasser ein. Ein Musterbeispiel völlig italisierter Gotik ist auch die reiche, anmutig gegliederte Außenseite der Taufkirche neben dem Dom von Pisa, deren Entwurf von Giacomo di Mino (1382) ursprünglich sogar die völlige Maskierung des Inneren durch einen mächtigen Giebelvorsatz in Aussicht genommen hatte. Stilvoller der Grundform des Baues angepaßt ist jedenfalls die reiche gotische Umkleidung, mit der der obere Teil des Baptisteriums von Pisa (S. 197) in diesem Zeitraum versehen wurde.

Mit dem Prachtbau von Siena hat das Innere des schon vor 1285 begonnenen Domes von Orvieto, das einer altchristlichen Säulenbasilika mit offenem Dachstuhl gleicht, keine Ähnlichkeit. Die Fassade von Orvieto (Taf. 64) aber ist, als Ganzes genommen, nach heutiger Anschauung offenbar nicht die jüngere, sinnigere Schwester der von Siena, als die sie noch Fumi erschien. Nur in ihrem unteren Teile mag sie von dem ursprünglichen Entwurf der sienesischen Schauseite des Giovanni Pisano abgeleitet sein. Ihre Gesamtgestaltung war das Werk des Sienesen Lorenzo Maitani, der den Bau seit 1310 leitete und erst 1322 zum Dombau nach Siena zurückberufen wurde. Auch ihren drei Hauptgiebeln entsprechen drei Portalgiebel. Nur das Mittelportal aber ist noch rund; über den Seitentüren ragen schlanke, mit schlichtem Stab- und Maßwerk gefüllte Spitzbogenfenster in die Ziergiebel hinein. Im übrigen ist das

Taf. 62. Das Äußere des Domes zu Siena.

Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Taf. 63. Das Innere des Domes zu Siena.

Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Taf. 64. Die Fassade des Domes von Orvieto.

Nach H. Köhler, „Polychrome Meisterwerke".

überquellende plastische Leben der ursprünglichen Fassade von Siena in Orvieto ins Flächenhafte und Farbige umgedeutet. Der bildnerische Schmuck der unteren Hauptpfeiler besteht aus Reliefs, auf die wir zurückkommen; die Giebel- und Wandfelder sind mit farbigen, nur zum Teil noch dem 14. Jahrhundert angehörigen Mosaikbildern auf strahlendem Goldgrund geschmückt. Die Gesamtwirkung ist einzig in ihrer Art.

Kehren wir von den Bauten zu den Baumeistern zurück, so müssen wir als Giovanni Pisanos Hauptwerk (1278—83) den großartigen Friedhofbau des Camposanto in Pisa nennen. Es ist eine gewaltige rechteckige, mit offenem Dachstuhl bedeckte Umgangshalle, eine Art Kreuzgang, der sich um einen offenen grünenden Mittelraum herumzieht. Nach diesem öffnet sie sich mit sechs Rundbogenausgängen und 56, nur durch Zwischenpfeiler voneinander getrennten mächtigen Rundbogenfenstern, deren Rundung mit edlem gotischen Maßwerk gefüllt ist. Die gewaltige künstlerische Wirkung liegt in der ernsten Größe der Verhältnisse.

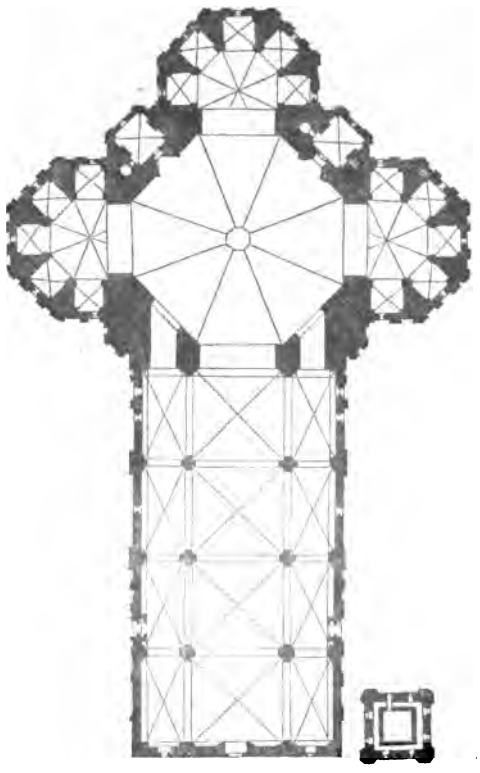


Abb. 312. Der Grundriß des Domes zu Florenz. Nach W. Lübke, „Geschichte der Architektur".

Arnolfo di Cambio aber setzte in Florenz seiner Franziskanerkirche (S. 451) zunächst den Dom Santa Maria del Fiore (auch Nuova Santa Reparata genannt) an die Seite, der alle Kirchen Italiens in den Schatten zu stellen bestimmt war (Abb. 312). Der Bau wurde ihm 1296 übertragen, aber erst lange nach seinem Tode mit mannigfachen Umgestaltungen vollendet. Die Baugeschichte hat Poggi urkundlich vollständig belegt. Die ganze florentinische Künstler- und Bürgerschaft hatte dreinzusprechen. Von 1334 bis 1336 leitete der große Maler Giotto di Bondone, auf den auch der erste Entwurf des berühmten Glockenturms (Abb. 313) zurückgeht, den Bau. Zwischen 1357 und 1366 entstand das Langhaus in seiner jetzigen Gestalt, auf die Francesco Talenti den Haupteinfluß hatte; 1367 aber wurde durch eine große Künstler- und Laienkommission der Plan des östlichen Zentralbaues festgestellt, an dem bis tief ins 15. Jahrhundert hinein gearbeitet wurde. Die Errichtung der Kuppel (1420—34) durch Filippo Brunelleschi gilt sogar als eine der ersten Großtaten der Frührenaissance auf dem Gebiete der Baukunst. Wenn der Dom von Florenz noch heute zu den Wunderwerken der Welt gerechnet wird, so hat er das freilich zunächst seinem Glockenturm und seiner Kuppel zu verdanken, deren große, reine Linien weithin das schimmernde Arnotal beherrschen. Der Eindruck des Äußeren mit seiner schwarzweißen Verkleidung in Rechteckfeldern wirkt trotz der spitzbogigen, mit Dreieckgiebeln überdachten Fenster nichts weniger als gotisch, sondern knüpft an den toskanisch-romanischen „Inkrustationsstil" (S. 194) an; und zwiespältig ist auch der Eindruck des Inneren; an das mächtige, spitzbogig gewölbte dreischiffige Langhaus,

dessen hohes Mittelschiff aus vier gewaltigen quadratischen Jochen von unerhörter Spannweite besteht, schließt sich, Chor und Querhaus vertretend, ein dreiflügeliger, von achteckiger Kuppel überragter Zentralbau an. Das Langhaus bleibt trotz der oft getadelten, auf Kragsteinen ruhenden Galerie (S. 491, Abb. 330), die sich unorganisch über den Gewölbeansätzen entlangzieht, ein Bau von schlichter Kraft und Größe, dessen vorbildlich gegliederte, mit breiten Blattkapitellen geschmückte Viereckpfeiler stark genug erscheinen, die mächtigen Bogen, die von ihnen aufsteigen, zu tragen. Der dunkle Kuppelraum aber leidet vor allen Dingen darunter, daß nur vier seiner acht Seiten sich nach innen öffnen, wogegen die anderen, nur von kleinen

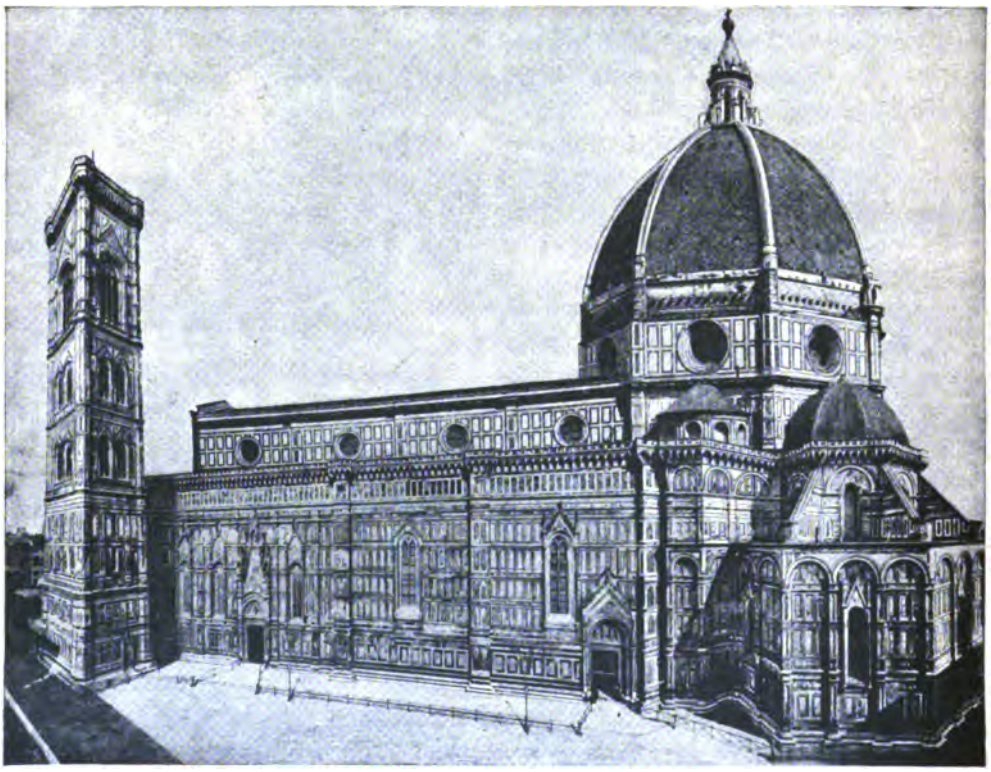


Abb. 313. Der Dom zu Florenz mit seinem Glockenturm (links). Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.
(Zu S. 453.)

Durchgängen zu Nebenräumen durchbrochen, in starrer Geschlossenheit zu der Kuppel emporstreben; aber was man an der organischen Zusammenfügung der Hauptteile des großartigen Bauwerks auch vermissen mag, die Hauptteile selbst sind so großsinnig empfunden, und in dem Gesamtbau spricht sich die schöpferische Arbeit von anderthalb Jahrhunderten so machtvoll aus, daß er seiner Wirkung auf Künstler und Laien sicher bleibt.

An dem berühmten Glockenturm offenbarten nacheinander Giotto, Andrea Pisano und Francesco Talenti, unter dem er 1358 vollendet wurde, ihren Sinn für edle Verhältnisse, anmutigen Marmorbelag und feine bildnerische Einzelheiten. Die höheren Stockwerke sind nicht eingezogen, werden aber durch die größer werdenden Fensteröffnungen erleichtert. Der Spitzhelm, den Giotto geplant zu haben scheint, kam nicht zur Ausführung;

aber gerade durch seinen wagerechten Abschluß, der der wagerechten Einteilung in Stockwerke entspricht, kennzeichnet dieser vornehme Turm die Besonderheiten dieser italienischen Scheingotik. Auf den reichen bildnerischen Schmuck seines unteren Geschosses kommen wir zurück.

Weniger lehrreich sind die übrigen Dome Toskanas und Mittelitaliens. Der Umbau des Domes von Prato (seit 1317) war noch ein Werk Giovanni Pisanos; im Dom von Lucca, dessen Pfeiler gotisch im Sinne derer des Domes von Florenz sind, tritt überall der Kern des alten romanischen Baues unter der gotischen Hülle hervor; der Dom von Perugia aber, der die einzige italienische Kirche dieses Zeitraums mit drei gleichhohen Schiffen (Hallenkirche) ist, mahnt an die nordische Herkunft der Gotik.

Den toskanischen Städten, deren Gemeinden bei aller Kirchlichkeit tat- und genußkräftig den weltlichen Dingen zugewandt waren, fehlte es neben den Gotteshäusern aber auch nicht an weltlichen Prachtbauten, an Stadt-, Bürger- und Adelspaläſten, die der Kunstgeschichte in Deutschland durch das große Werk von Raschdorf, A. Haupt und anderen näher gebracht worden sind; und mit den Kanzeln, Altären und Grabmälern im Inneren der Kirchen wetteifern geschmackvolle Brunnen auf den Plätzen der Städte in der Ausbildung einer gotischen Kleinarchitektur. In Florenz schuf Arnolfo di Cambio 1299—1301 den vorderen Teil des Rathauses (Palazzo vecchio oder della Signoria). Ernst und trotzig, von gotischen Doppelfenstern in Rundbogenumrahmungen durchbrochen, streben seine Mauern in drei Stockwerken empor; das vierte bildet der auf Kragsteinen vorspringende, gezinnte Wehrgang; schlank aber steigt der vierseitige Glocken- und Wachtturm, zu spröder, aber mächtiger Einheit mit dem Baue verbunden, über diesen hinaus gen Himmel. Ähnlich wirkt von außen das alte Gerichtsgebäude (jetzt Nationalmuseum), der Palazzo del Podestà oder del Bargello, dessen 1333—45 ausgeführter Hof durch seine kräftige Pfeilerhalle und seine stilvolle Freitreppe ausgezeichnet ist. Als offene Kornhalle wurde seit 1337 der unter dem Namen Or San Michele bekannte Rechteckbau aufgeführt, der 1366—1404 von innen zu einer Kirche mit edel durchgebildeten Spitzbogenfenstern umgestaltet wurde. Kaum noch gotisch aber wirkt die 1352—58 errichtete zierliche und reich verzierte rundbogige Eckhalle des Bigallo, eines Bruderschaftshauses, in dem die Findelkinder ausgestellt wurden; und vollends in die Folgezeit voraus weist die Loggia della Signoria oder Loggia de' Lanzi, eine offene Festhalle, die sich, von Orcagnas Vater Benci di Cione, Orcagna selbst und Simone Talenti erbaut, in drei weiten Rundbogen nach dem Rathausplatze öffnet. Die Gesamtwirkung ist nichts weniger als gotisch; aber die Pfeiler sind die für den Dom von Florenz erfundenen klassischen Pfeiler der italienischen Gotik; und gotisch sind die Doppeldreipässe in den Bogenzwickeln, gotisch ist die Balustrade, die, von Konsolen getragen, den mächtigen Bau oben abschließt. Ohne seine Loggia de' Lanzi wäre Florenz so wenig Florenz wie ohne seinen Dom.

Die burgartigen florentinischen Wohnhäuser dieser Zeit, die meist in rohbehauenen Bruchsteinen (Rustica) aufgeführt wurden, sind, wie schon Jakob Burckhardt bemerkt hat, lehrreich für die Entwickelungsgeschichte dieser Bauart. Die Quadern blieben manchmal zunächst aus Mangel an Mitteln und Zeit unbehauen; nur an den Fugen glättete man die Ränder; den dadurch entstehenden Eindruck wußte man dann später, zugleich die Rustikamauern ihrer Derbheit und Rauheit nach in den verschiedenen Stockwerken gegeneinander abstufend, zu gewollter Wirkung zu steigern. Die schlichten, oft achteckigen Pfeiler der Höfe bleiben manchmal durch Rundbogen verbunden. In den Fenstern aber herrscht der Spitzbogen; und nicht selten

überquellende plastische Leben der ursprünglichen Fassade von Siena in Orvieto ins Flächenhafte und Farbige umgedeutet. Der bildnerische Schmuck der unteren Hauptpfeiler besteht aus Reliefs, auf die wir zurückkommen; die Giebel- und Wandfelder sind mit farbigen, nur zum Teil noch dem 14. Jahrhundert angehörigen Mosaikbildern auf strahlendem Goldgrund geschmückt. Die Gesamtwirkung ist einzig in ihrer Art.

Kehren wir von den Bauten zu den Baumeistern zurück, so müssen wir als Giovanni Pisanos Hauptwerk (1278—83) den großartigen Friedhofbau des Camposanto in Pisa nennen. Es ist eine gewaltige rechteckige, mit offenem Dachstuhl bedeckte Umgangshalle, eine Art Kreuzgang, der sich um einen offenen grünenden Mittelraum herumzieht. Nach diesem öffnet sie sich mit sechs Rundbogenausgängen und 56, nur durch Zwischenpfeiler voneinander getrennten mächtigen Rundbogenfenstern, deren Rundung mit edlem gotischen Maßwerk gefüllt ist. Die gewaltige künstlerische Wirkung liegt in der ernsten Größe der Verhältnisse.

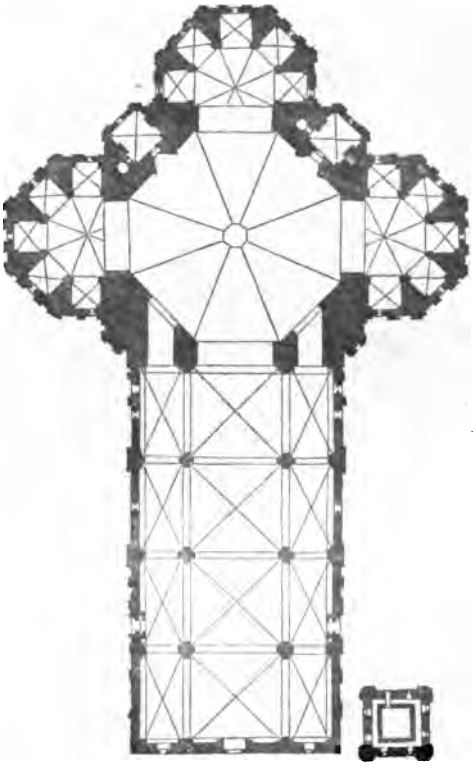


Abb. 312. Der Grundriß des Domes zu Florenz. Nach W. Lübke, „Geschichte der Architektur".

Arnolfo di Cambio aber setzte in Florenz seiner Franziskanerkirche (S. 451) zunächst den Dom Santa Maria del Fiore (auch Nuova Santa Reparata genannt) an die Seite, der alle Kirchen Italiens in den Schatten zu stellen bestimmt war (Abb. 312). Der Bau wurde ihm 1296 übertragen, aber erst lange nach seinem Tode mit mannigfachen Umgestaltungen vollendet. Die Baugeschichte hat Poggi urkundlich vollständig belegt. Die ganze florentinische Künstler- und Bürgerschaft hatte dreinzusprechen. Von 1334 bis 1336 leitete der große Maler Giotto di Bondone, auf den auch der erste Entwurf des berühmten Glockenturms (Abb. 313) zurückgeht, den Bau. Zwischen 1357 und 1366 entstand das Langhaus in seiner jetzigen Gestalt, auf die Francesco Talenti den Haupteinfluß hatte; 1367 aber wurde durch eine große Künstler- und Laienkommission der Plan des östlichen Zentralbaues festgestellt, an dem bis tief ins 15. Jahrhundert hinein gearbeitet wurde. Die Errichtung der Kuppel (1420—34) durch Filippo Brunelleschi gilt sogar als eine der ersten Großtaten der Frührenaissance auf dem Gebiete der Baukunst. Wenn der Dom von Florenz noch heute zu den Wunderwerken der Welt gerechnet wird, so hat er das freilich zunächst seinem Glockenturm und seiner Kuppel zu verdanken, deren große, reine Linien weithin das schimmernde Arnotal beherrschen. Der Eindruck des Äußeren mit seiner schwarzweißen Verkleidung in Rechteckfeldern wirkt trotz der spitzbogigen, mit Dreieckgiebeln überdachten Fenster nichts weniger als gotisch, sondern knüpft an den toskanisch-romanischen „Inkrustationsstil" (S. 194) an; und zwiespältig ist auch der Eindruck des Inneren; an das mächtige, spitzbogig gewölbte dreischiffige Langhaus,

dessen hohes Mittelschiff aus vier gewaltigen quadratischen Jochen von unerhörter Spannweite besteht, schließt sich, Chor und Querhaus vertretend, ein dreiflügeliger, von achteckiger Kuppel überragter Zentralbau an. Das Langhaus bleibt trotz der oft getadelten, auf Kragsteinen ruhenden Galerie (S. 491, Abb. 330), die sich unorganisch über den Gewölbeansätzen entlangzieht, ein Bau von schlichter Kraft und Größe, dessen vorbildlich gegliederte, mit breiten Blattkapitellen geschmückte Viereckpfeiler stark genug erscheinen, die mächtigen Bogen, die von ihnen aufsteigen, zu tragen. Der dunkle Kuppelraum aber leidet vor allen Dingen darunter, daß nur vier seiner acht Seiten sich nach innen öffnen, wogegen die anderen, nur von kleinen

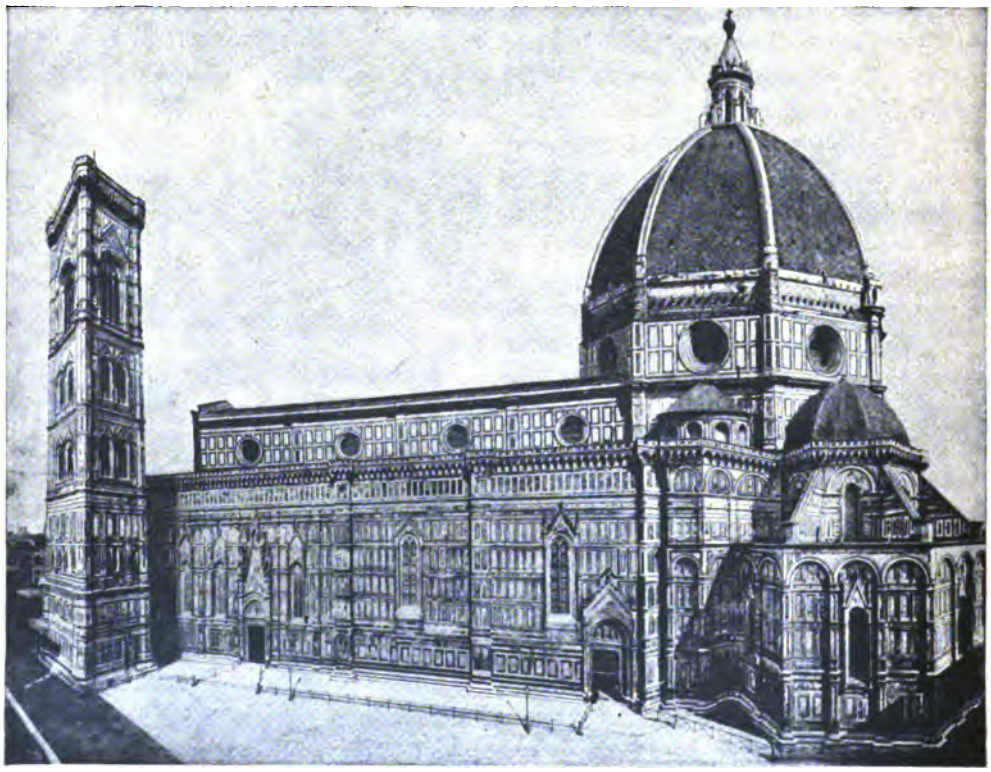


Abb. 313. Der Dom zu Florenz mit seinem Glockenturm (links). Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. (Zu S. 453.)

Durchgängen zu Nebenräumen durchbrochen, in starrer Geschlossenheit zu der Kuppel emporstreben; aber was man an der organischen Zusammenfügung der Hauptteile des großartigen Bauwerks auch vermissen mag, die Hauptteile selbst sind so großsinnig empfunden, und in dem Gesamtbau spricht sich die schöpferische Arbeit von anderthalb Jahrhunderten so machtvoll aus, daß er seiner Wirkung auf Künstler und Laien sicher bleibt.

An dem berühmten Glockenturm offenbarten nacheinander Giotto, Andrea Pisano und Francesco Talenti, unter dem er 1358 vollendet wurde, ihren Sinn für edle Verhältnisse, anmutigen Marmorbelag und feine bildnerische Einzelheiten. Die höheren Stockwerke sind nicht eingezogen, werden aber durch die größer werdenden Fensteröffnungen erleichtert. Der Spitzhelm, den Giotto geplant zu haben scheint, kam nicht zur Ausführung;

aber gerade durch seinen wagerechten Abschluß, der der wagerechten Einteilung in Stockwerke entspricht, kennzeichnet dieser vornehme Turm die Besonderheiten dieser italienischen Scheingotik. Auf den reichen bildnerischen Schmuck seines unteren Geschosses kommen wir zurück.

Weniger lehrreich sind die übrigen Dome Toskanas und Mittelitaliens. Der Umbau des Domes von Prato (seit 1317) war noch ein Werk Giovanni Pisanos; im Dom von Lucca, dessen Pfeiler gotisch im Sinne derer des Domes von Florenz sind, tritt überall der Kern des alten romanischen Baues unter der gotischen Hülle hervor; der Dom von Perugia aber, der die einzige italienische Kirche dieses Zeitraums mit drei gleichhohen Schiffen (Hallenkirche) ist, mahnt an die nordische Herkunft der Gotik.

Den toskanischen Städten, deren Gemeinden bei aller Kirchlichkeit tat- und genußkräftig den weltlichen Dingen zugewandt waren, fehlte es neben den Gotteshäusern aber auch nicht an weltlichen Prachtbauten, an Stadt-, Bürger- und Adelspaläſten, die der Kunstgeschichte in Deutschland durch das große Werk von Raschdorf, A. Haupt und anderen näher gebracht worden sind; und mit den Kanzeln, Altären und Grabmälern im Inneren der Kirchen wetteifern geschmackvolle Brunnen auf den Plätzen der Städte in der Ausbildung einer gotischen Kleinarchitektur. In Florenz schuf Arnolfo di Cambio 1299—1301 den vorderen Teil des Rathauses (Palazzo vecchio oder della Signoria). Ernst und trotzig, von gotischen Doppelfenstern in Rundbogenumrahmungen durchbrochen, streben seine Mauern in drei Stockwerken empor; das vierte bildet der auf Kragsteinen vorspringende, gezinnte Wehrgang; schlank aber steigt der vierseitige Glocken- und Wachtturm, zu spröder, aber mächtiger Einheit mit dem Baue verbunden, über diesen hinaus gen Himmel. Ähnlich wirkt von außen das alte Gerichtsgebäude (jetzt Nationalmuseum), der Palazzo del Podestà oder del Bargello, dessen 1333—45 ausgeführter Hof durch seine kräftige Pfeilerhalle und seine stilvolle Freitreppe ausgezeichnet ist. Als offene Kornhalle wurde seit 1337 der unter dem Namen Or San Michele bekannte Rechteckbau aufgeführt, der 1366—1404 von innen zu einer Kirche mit edel durchgebildeten Spitzbogenfenstern umgestaltet wurde. Kaum noch gotisch aber wirkt die 1352—58 errichtete zierliche und reich verzierte rundbogige Eckhalle des Bigallo, eines Bruderschaftshauses, in dem die Findelkinder ausgestellt wurden; und vollends in die Folgezeit voraus weist die Loggia della Signoria oder Loggia de' Lanzi, eine offene Festhalle, die sich, von Orcagnas Vater Benci di Cione, Orcagna selbst und Simone Talenti erbaut, in drei weiten Rundbogen nach dem Rathausplatze öffnet. Die Gesamtwirkung ist nichts weniger als gotisch; aber die Pfeiler sind die für den Dom von Florenz erfundenen klassischen Pfeiler der italienischen Gotik; und gotisch sind die Doppeldreipässe in den Bogenzwickeln, gotisch ist die Balustrade, die, von Konsolen getragen, den mächtigen Bau oben abschließt. Ohne seine Loggia de' Lanzi wäre Florenz so wenig Florenz wie ohne seinen Dom.

Die burgartigen florentinischen Wohnhäuser dieser Zeit, die meist in rohbehauenen Bruchsteinen (Rustica) aufgeführt wurden, sind, wie schon Jakob Burckhardt bemerkt hat, lehrreich für die Entwickelungsgeschichte dieser Bauart. Die Quadern blieben manchmal zunächst aus Mangel an Mitteln und Zeit unbehauen; nur an den Fugen glättete man die Ränder; den dadurch entstehenden Eindruck wußte man dann später, zugleich die Rustikamauern ihrer Derbheit und Rauheit nach in den verschiedenen Stockwerken gegeneinander abstufend, zu gewollter Wirkung zu steigern. Die schlichten, oft achteckigen Pfeiler der Höfe bleiben manchmal durch Rundbogen verbunden. In den Fenstern aber herrscht der Spitzbogen; und nicht selten

treten die Kranzgesimse oder die ganzen Obergeschosse auf spitzbogigen Kragsteinfriesen aus der Mauerfläche hervor. Die Paläste der Spini, Castellani, Davanzati und Quaratesi sind charakteristische Beispiele dieser Art. Der Hof des Palazzo Conte Bardi mit seinen Palmblattkapitellen an Rundsäulen, die sich auf attischen Basen erheben, leitet schon in die Empfindung der Renaissance hinüber. Noch besser erhalten als in Florenz aber sind eine Reihe mittelalterlicher Paläste in Siena. Weiträumiger, heiterer und höher ist das aus Backstein errichtete Rathaus von Siena (1288—1309) als der Palazzo Vecchio von Florenz, dessen Grundformen es wiederholt; und festlicher als die florentinischen Burghäuser wirkt der Palazzo Buonsignori in Siena, ein Backsteinbau, dessen beide Obergeschosse von sieben dreiteiligen Spitzbogenfenstern durchbrochen und durch einen mächtigen, auf vorspringendem Spitzbogenfriese ruhenden Zinnenkranz bekrönt werden. Von den malerisch wirksamen Spitzbogenbrunnen Sienas aber sei die von einer dreibogigen Halle überbaute Fontebranda hervorgehoben, die noch dem 13. Jahrhundert angehört. In Perugia, der hochgelegenen anmutigen Hauptstadt Umbriens, ist das Rathaus (seit 1281) ein glatter Quaderbau mit geschmackvoll umrahmten Gruppenfenstern und mit klassischem Rundbogenportal von 1340, in dem antike Erinnerungen sich noch oder schon wieder mit gotischen Einzelzieraten vermischen; von besonderer Schönheit aber ist hier der wirklich von Niccolò Pisano gezeichnete, in drei Schalen übereinander aufgebaute Brunnen (Fonte maggiore) von 1287.

Auch Pistoja und Lucca, Orvieto und Viterbo sind durch Prachtpaläste dieses Zeitraums ausgezeichnet. Am einheitlichsten von allen aber hat die kleine, von 13 schlanken Türmen überragte Bergstadt San Gimigniano ihre mittelalterliche Gesamterscheinung bewahrt. Ein Hauch ferner künstlerisch beseelter Zeiten weht durch ihre stillen Gassen.

B. Die toskanische und mittelitalienische Bildnerei von 1250 bis 1400.

Um die Mitte des 13. Jahrhunderts brach in den darstellenden Künsten Italiens ein heller Morgen an. Mit der Gewalt eines Naturschauspiels vollzog die künstlerische Entwickelung sich besonders in Toskana. Früher noch als die Malerei schritt die Bildnerei hier in neuen Bahnen voran. Mit neuem Leben erfüllte zunächst Niccolò Pisano (um 1215—80) die toskanische Bildnerei. Der Bahnbrecher des wirklich neuen Stils ist sein Sohn Giovanni Pisano (um 1250—1328). Ein zweites, jüngeres Geschlecht der Pisani aber, Andrea Pisano (1273—1348) mit seinen Söhnen Tommaso und Nino, beherrschte die toskanische Bildnerei des 14. Jahrhunderts, soweit nicht die großen Maler, wie Giotto und Orcagna, ihr ein besonderes Gepräge verliehen.

Niccolò Pisanos Vater stammte aus Apulien. Ob auch er selbst, wie schon unser alter Rumohr annahm, noch in Apulien geboren ist und von dort seine noch halb byzantinische, halb römisch-antikisierende Richtung (S. 182) nach Toskana eingeführt hat, oder ob er, wie Milanesi annahm und Polaczek aus einer verbesserten Lesart der Inschrift an seinem Brunnen in Perugia herauslas, schon in Pisa geboren, seinen antikisierenden Stil aus toskanischen Vorarbeiten und Vorbildern abgeleitet hat, gehört zu den kunstgeschichtlichen Streitfragen, die immer noch nicht entschieden sind. Auf Rumohrs Seite standen und stehen namentlich Crowe und Cavalcaselle, Venturi, Carotti, Bertaux, Schubring und O. Wulff. Die Ansicht Milanesis verteidigten und verteidigen namentlich W. Bode, Marcel Reymond, Hans Semper, Ludwig Justi, Supino und Schmarsow. Seit unserer ersten Auflage haben uns die Ausführungen Bertaux', Venturis und Carottis davon überzeugt, daß es richtiger ist, zu

der Ansicht Rumohrs von der apulischen Herkunft nicht nur Niccolòs selbst, sondern auch seiner Kunst zurückzukehren. Beim ersten Anblick erscheint die Kunst Niccolòs überhaupt nur als ein mächtig zusammenfassendes Rückgreifen auf die Antike; und wenn er die derb antik dreinschauenden Gestalten seiner pisanischen Werke auch vielfach spätantiken pisanischen Sarkophagen entlehnte und ihre byzantinischen Anklänge auch den byzantinischen Erinnerungen in den Werken seiner toskanischen Vorgänger entsprechen, so hat sein Stil doch in jenen Bestrebungen Friedrichs II. in Unteritalien und in manchen dort erhaltenen Werken, die auch seinen gotischen Einschlag erklären, ein so einheitlich geschlossenes Vorbild, daß er in keiner Weise rätselhaft erscheint. Übrigens bricht sich gerade innerhalb der altrömischen Wucht seiner Schöpfungen, zunächst in Nebendingen, bald aber auch in Hauptgestalten, die neue Naturnähe Bahn, der freilich erst seine Schüler zum vollen Siege verhalfen. Mit Marcel Reymond und Hiazintow an unmittelbare Beziehungen Niccolòs zur französischen Hochgotik zu denken, sehen wir auch keinen Grund. Bedenkt man, daß in der Bildnerei ganz Europas um die Mitte des 13. Jahrhunderts eine antikisierende Strömung hervortrat, die wir in Toskana so gut wie in Unteritalien, in Wechselburg und Bamberg (S. 416) so gut wie in Reims (S. 349) verfolgen konnten, so verliert die Streitfrage überdies ihre Zuspitzung. Vor allem sollte man der Größe der eigenen Persönlichkeit Niccolòs ihr Recht lassen. Lernte der Meister angesichts der spätantiken Sarkophage sein mächtiges Hochrelief ausbilden, dessen Hauptfiguren fast rundplastisch hervortreten, so konnte er ihnen auch die sorgfältige Glättung des Nackten, die oft schwülstige Bauschigkeit der

Abb. 314. Die Marmorkanzel Niccolò Pisanos im Baptisterium zu Pisa. Nach Photographie von Giacomo Brogi in Florenz. (Zu S. 458.)

Gewänder und die Arbeit mit dem Bohrer absehen; und geht auf spätantike Vorbilder auch die Überfüllung seiner Bildtafeln mit sich drängenden Figuren und die Großköpfigkeit seiner oft untersetzten Gestalten zurück, so verstand Niccolò Pisano es doch, die innere Größe der alten Göttergestalten durch den Schleier des Verfalls hindurch zu erkennen und auf seine christlichen Heiligengestalten zu übertragen, die, ohne durch Heiligenscheine ausgezeichnet zu sein, nur durch die Macht ihrer Persönlichkeiten als Boten einer überirdischen Welt erscheinen.

Das früheste beglaubigte Werk Niccolò Pisanos ist die sechseckige Marmorkanzel im Baptisterium zu Pisa (Abb. 314), die 1260 vollendet wurde. Von einer Mittelsäule und sechs Eckſäulen, deren drei auf Löwen ruhen, wird der Marmorbau getragen. Gotisierend sind die Knospenkapitelle der Eckſäulen, gotisierend die runden Vierpaßbogen, die sie verbinden, gotisierend die roten Säulchenbündel, die oben die Brüstungsflächen trennen. Antik aber wirken gleich die sechs allegorischen Eckfiguren der Brüstung, nicht nur der Herkules, der Vertreter der „Stärke" (Abb. 315), in seiner klassischen, gedrungenen Nacktheit, sondern auch die weiblichen Gewandfiguren, wie die thronende Gestalt, die durch eine Tafel mit der Kreuzigung als die Fides, der Glaube, gekennzeichnet ist. Die Hauptbildwerke sind die großen Reliefs der fünf Brüstungsflächen; an der sechsten Seite führt die Treppe hinauf. Im ersten Felde sind die Verkündigung und die Geburt des Heilands kunstvoll zu einer Darstellung vereinigt, aus der die junonische Gestalt der Gottesmutter zweimal alles beherrschend hervorblickt. Von großartiger einheitlicher Geschlossenheit sind die beiden Reliefbilder der Anbetung der Könige und der Darstellung im Tempel. In der „Kreuzigung" hängt der Heiland in so gewaltigen Formen am Kreuz, als sei Niccolò ein unmittelbarer Vorläufer Michelangelos gewesen. Das Weltgerichtsbild der fünften Seite aber weist durch seine unruhigere Gesamtwirkung auf die Regungen des neuen Naturgefühls hin, das schon in Einzelheiten der übrigen vier Darstellungen hervorbricht. Jedenfalls älter als diese Kanzelreliefs sind die Bildwerke der Außengalerie des Baptisteriums, von denen namentlich die prächtigen Büsten über den Blendarkadenkapitellen in ihrer antik wirkenden Meisterschaft als Vorgänger der Kanzelreliefs erscheinen. Jedenfalls jünger sind die Bildwerke am Portal des Martinsdoms zu Lucca, die Verkündigung, die Verehrung der Hirten, die Anbetung der Könige und die Abnahme vom Kreuze, in denen der Meister, einerlei, ob er sie ganz eigenhändig ausgeführt hat oder nicht, sich vom antikisierenden dem mittelalterlich-christlichen Geiste zuwendet. Glatter in der Erzählungsweise als die Kanzelreliefs treten uns dann noch innerhalb des antikisierenden Grundgefühls die 1267 vollendeten Reliefdarstellungen aus dem Leben des hl. Dominicus an dessen Marmorsarkophag (Arca di San Domenico) in seiner Kirche zu Bologna entgegen. Wir wissen, daß Niccolòs Schüler Fra Guglielmo dell' Agnello aus Pisa hier sein Mitarbeiter war; und es scheint, als habe der Meister diesem den Hauptanteil an der Ausführung überlassen.

Abb. 315. Die „Stärke" Niccolò Pisanos von der Baptisteriumskanzel zu Pisa. Nach P. Schubring, „Pisa".

Mit mehreren Gehilfen, von denen wir Arnolfo di Cambio (S. 453) bereits kennen, schuf Niccolò dann zwischen 1266 und 1268 sein zweites großes Hauptwerk, die Kanzel des Domes zu Siena, die achteckig anstatt sechseckig angelegt wurde und daher sieben statt fünf

biblische Reliefdarstellungen enthielt (Abb. 316). Neu trat der bethlehemitische Kindermord hinzu, und dem Weltgericht wurden zwei Brüstungsseiten gewidmet. Es ist lehrreich, festzustellen, daß Niccolò selbst hier bereits ein anderer, modernerer geworden war. Die Gestalten sind naturwahrer, ihre Köpfe ausdrucksvoller, ihre Bewegungen lebendiger als in den gleichen Darstellungen zu Pisa; und selbstverständlich fehlt ihnen daher jene eigentümliche schlichte Römergröße, die die Kanzel von Pisa auszeichnet. Schülerhände sind hier deutlicher erkennbar als dort; und es ist nicht einzusehen, weshalb die neue Richtung, deren Vertreter

Abb. 316. Die Anbetung der Könige. Relief von der Kanzel Niccolò Pisanos im Dom zu Siena. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

doch stets die Jugend zu sein pflegt, nicht von seinem Sohne Giovanni ausgegangen sein sollte, den als Anfänger an der Kanzel zu beschäftigen der Meister die Erlaubnis erhielt.

Einen stärkeren Anteil hatte Giovanni jedenfalls neben Arnolfo di Cambio an dem letzten Werke Niccolòs, dem Großen Brunnen zu Perugia (1277—80), dessen Inschrift doch eben nur Nicolaus und Johannes Pisanus als seine Schöpfer nennt. Die untere, 24seitige große Brunnenschale ist mit 48, durch kleine Säulen getrennten Reliefs geschmückt, die das ganze Wissen der Zeit in kleinen, gut gezeichneten und in den Rahmen gesetzten Bildern aus der Bibel, aus dem antiken Mythos und aus dem mittelalterlichen Gedankenkreise verkörpern. Am oberen Becken aber stehen 24 kleine Standbilder von Gestalten des Alten und Neuen Testaments auf Tragsteinen unter Baldachinen. Die größten und stilvollsten von ihnen rühren wahrscheinlich von Niccolò, die schönsten und lebendigsten unzweifelhaft von Giovanni Pisano her.

Außerhalb Italiens wird das Hochrelief der Berliner Museen, das Engel mit dem Leichnam des heiligen Bischofs Buonacorso darstellt, als Schöpfung Niccolòs anerkannt. Vielleicht stammt es von der Kanzel im Dom zu Pistoja (1273), die sich nicht erhalten hat.

Von Niccolòs schon genannten Hauptschülern ist Arnolfo di Cambio (1232—1301 oder 1302) wohl als Baumeister (S. 453) noch größer gewesen denn als Bildner. In seinen berühmten Altaraufsätzen in der Paulskirche vor der Stadt und in der Cäcilienkirche jenseits des Tiber in Rom schließt er sich den Cosmaten (S. 189) an. Sein Hauptwerk als Bildner

Abb. 317. Die Anbetung der Könige. Relief von Giovanni Pisanos Kanzel aus dem Dom zu Pisa, jetzt im Museo Civico zu Pisa. Nach Photographie von Giacomo Brogi in Florenz.

ist sein Grabmal des Kardinals de Braye in San Domenico zu Orvieto. Dieses zeigt, wie alle ihm nachgebildeten Denkmäler, den Verstorbenen auf seinem Lager, vor dem Chorknaben oder Engel den Vorhang zurückschlagen, während darüber der Lebende von Heiligen der Madonna empfohlen wird. Arnolfos oder seiner Schüler Bildwerke von seiner Florentiner Domfassade sind durch die Forschungen Girolamo Poggis, Frieda Schottmüllers und Kurt Raths wieder zusammengesucht worden. Die Verstorbene mit den Trauernden zu ihren Füßen, die wohl zu einer Darstellung des Todes Mariä gehört, steht im Berliner Museum; die thronende Madonna in der Domwerkstatt, der stehende Bischof in der Sakristei und das Standbild Bonifazius' VIII. im Inneren des Domes von Florenz schließen sich an. Der zweite Hauptschüler Niccolòs, Fra Guglielmo dell' Agnello aus Pisa (um 1228 bis nach 1313), aber, der um 1267 an jenem Dominikusschrein in Bologna (S. 458) arbeitete, meißelte um 1270—76

selbständig in seinem glatteren, schlichteren Stil die vierseitige Kanzel von San Giovanni fuor civitas in Pistoja, deren zehn Brüstungsreliefs dem Leben des Heilands das Marienleben gesellen. Auch Guglielmo steht noch halb im Banne der Antike, die er im Sinne der römischen Sarkophagkunst zu beleben versteht. Vielleicht ist er auch der Meister Guglielmo, der 1250 bis 1260 jene ältere Domkanzel zu Pisa ausführte, die die Pisaner, als sie sich eine neue Kanzel von Giovanni Pisano machen ließen, dem Dome zu Cagliari schenkten. Der Meister kann dieses tüchtige, in zwei Reihen mit Reliefs geschmückte Werk, das noch auf dem Boden der älteren toskanischen Kanzelkunst (S. 199—200) steht, geschaffen haben, ehe er sich Niccolò angeschlossen hatte.

Abb. 318. Die „Stärke" Giovanni Pisanos von der ehemaligen Domkanzel zu Pisa. Nach P. Schubring, „Pisa". (Zu S. 462.)

Weitaus der größte von Niccolòs Schülern aber war sein Sohn Giovanni Pisano (um 1250 bis um 1328). Nicht mehr an der pisanischen, sondern an der sienesischen Kanzel seines Vaters erzogen, gehörte Giovanni zu den ersten, die bewußt mit der antiken Überlieferung brachen, um sich auf den Boden der Natur zu begeben. An die Stelle der kurzen, gedrungenen Gestalten der pisanischen Kanzel seines Vaters traten schlanke, sehnige, in Köpfen und Gliedern von starkem Eigenleben erfüllte Männer und Frauen. An die Stelle der klassischen Ruhe trat lebhafter, leidenschaftlicher seelischer Ausdruck in Köpfen und Gebärden. An die Stelle der großartig einfachen Erzählung trat bewegtes äußeres Leben. Seine Reliefs sind noch überfüllter als die seines Vaters; aber sie sind räumlich auch großartiger zusammengefaßt. Ein Einfluß der französischen Gotik auf Giovanni braucht nicht geleugnet werden, wenngleich die Zunahme des Lebensgefühls, die sich in der gotischen Bildnerei Frankreichs bemerkbar macht, mehr noch zeitlich als örtlich bedingt war. Um die Entwickelungsgeschichte Giovanni Pisanos haben sich besonders Supino, Venturi, Max Sauerlandt und Ludwig Justi erfolgreich, wenn auch zum Teil mit verschiedenen Ergebnissen bemüht. Am Brunnen von Perugia (S. 459) scheinen unten die Reliefs der „freien Künste", scheint oben das anmutig bewegte, von breiter Gewandung umflossene Sitzbild der Roma sein Werk zu sein. An der prachtvollen Domfassade zu Siena, die Justi für Giovanni zurückerobert hat, gehören die Kolossalstatuen der Propheten und Sibyllen (um 1290), die von Grund aus neue Erfindungen sind, zu den gewaltigsten Schöpfungen des Mittelalters. Abgebrochene Rund- und Flachbilder dieser Fassade haben sich in der Domwerkstatt erhalten. Giovannis Kanzel in Sant' Andrea zu Pistoja (1298—1301), die sich äußerlich an die Kanzel seines Vaters in Pisa anschließt, zeigt in den großartigen Eckfiguren und in den lebensvollen Brüstungsreliefs, die die Geschichten von der Verkündigung bis zum Weltgericht zu zweien oder zu mehreren in denselben Raum zusammendrängen, den Übergang von gemessenen zu immer freieren Bewegungen, von stilvoll breitem zu natürlicherem, enger gefälteltem Wurf der Gewandung. Die Sibyllen gehören zu den gewaltigsten Schöpfungen aller Zeit. Seine Domkanzel in Pisa (1303—11; Abb. 317), die später abgebrochen wurde, ist jetzt teilweise, leider mit fremden Arbeiten durchsetzt, im Museo Civico zu Pisa wieder erstanden. Die Kanzelreliefs veranschaulichen dieselben Vorgänge wie ihre Vorläufer. Dem Weltgericht sind zwei Tafeln gewidmet, von

denen die mit den Verdammten im Domchor eingemauert ist. Sie zeigen den neuen Stil in seiner glänzendsten Entfaltung. Um sich des Gegensatzes zwischen Niccolòs und Giovannis Stil bewußt zu werden, vergleiche man nur nach Schubrings Zusammenstellung die „Stärke" von Niccolòs (S. 458, Abb. 315) mit der „Stärke" von Giovannis Kanzel (Abb. 318). Die Gestalten der Sibyllen vom Lesepult der Kanzel, von denen zwei nebst der Beweinung Christi ins Berliner Museum geraten sind, aber wirken in ihrem wuchtigen Sonderleben beinahe wie die Ahnfrauen ähnlicher Gestalten Michelangelos.

Giovannis Einzelstandbilder der Madonna, deren ovalköpfige, schmaläugige Typen Schule machten, vergegenwärtigen uns, in richtige Entstehungsfolge gebracht, ebenfalls die Entwickelung seines Stils. Daß Justi die ruhige, gemessene Marmormadonna des Domes zu Prato mit Recht schon um 1275 ansetzt, wird freilich nicht allgemein zugegeben. Den meisten Forschern gilt sie vielmehr als sein letztes Werk von 1317, das die Reife und Ruhe seines Alters widerspiegelt. Ruhig und glattflächig ist aber auch noch seine stehende Madonna (um 1285) im Berliner Museum gehalten. Die „gotische Biegung", die der Zeitgeist auch ihm eingab, entwickelt sich in seinen Portalmadonnen am Camposanto und am Baptisterium zu Pisa und tritt fast erschreckend in seiner Elfenbeinstatuette von 1299 in der Domsakristei zu Pisa hervor. Am selbständigsten gotisch aber wirkt sein Marienstandbild am Grabmal des Enrico Scrovegni in Santa Maria dell' Arena zu Padua (1305). Schon in dem engeren Faltenwurf des Gewandes dieser maßvoll zurückgebogenen Muttergottes tritt die jüngere Zeitrichtung hervor.

Giovanni Pisanos bildnerischer Stil blieb mit seiner unmittelbar dem Leben entlehnten Erzählungsweise der ganzen toskanischen Kunst des 14., ja des 15. Jahrhunderts unverloren. Die Kunstgeschichte feiert den Meister mit Recht als einen ihrer Bahnbrecher. Giotto, der große Maler (um 1267—1337), hat dann nicht nur den Glockenturm von Florenz, sondern auch die beiden untersten Reihen biblischer und allegorischer Reliefdarstellungen entworfen, die ihn in kleinen Vieleck- und Rautenfeldern umziehen. Ihrer Ausführung nach gehören diese jedoch zumeist dem großen Andrea Pisano an, der die Arbeit nach Giottos Tode weiterführte: in der unteren Reihe z. B. die Erschaffung Adams, die Erschaffung Evas, die Erfindung des Ackerbaues und der Spinnerei, das Hirtenleben, die Musik, die Schmiedekunst und der Weinbau; in der oberen Reihe im Westen die sieben Kardinaltugenden, im Süden die sieben Werke der Barmherzigkeit, im Osten die sieben Seligpreisungen, im Norden die sieben Sakramente. Die sitten- und wirtschaftsgeschichtliche Entwickelung des Menschengeschlechts ist hier in formen- und stilreinen, mit wenigen Figuren ausdrucksvoll gestalteten Reliefbildern veranschaulicht. Auch Andrea Pisano (1273—1348 oder 1349) gehörte zu den beherrschenden Größen seiner Zeit. Vor allen Dingen trug er die Bildnerei der Pisaner nach Florenz, wo er 1330, noch vor seinen Arbeiten am Glockenturm, sein Hauptwerk, die herrliche Bronzetür, modellierte, die jetzt die Südtür des Baptisteriums schmückt. Von den 28 schlicht gotisch umrahmten Feldern ihrer beiden Flügel zeigen die vier unteren die thronenden Tugenden, die übrigen aber Darstellungen aus dem Leben Johannes' des Täufers (Abb. 319). Der überfüllt-malerische Reliefstil Giovanni Pisanos ist hier vollständig überwunden. Das Relief ist echter und flacher; mit wenigen, in reinen Verhältnissen gezeichneten, schlicht, aber sprechend zusammengefügten Figuren, denen nur die notdürftigsten Hintergrundsandeutungen beigegeben sind, wird hier außerordentlich anschaulich erzählt. Klarheit, Anmut, Milde ist die Losung. Der Idealstil des 14. Jahrhunderts herrscht hier in edler, abgeklärter Schönheit. Auf Andrea Pisanos Werkstatt gehen auch die vier älteren Nischenstandbilder des ersten Stockwerks des

Glockenturms zurück, die Salomo, David und zwei Sibyllen darstellen; die vier Propheten der Südseite aber rühren wohl von Francesco Talenti, dem Baumeister, selbst her, von dem bekannt ist, daß er auch Bildhauer war. Auch von Andreas Söhnen Tommaso und Nino haben sich einige beglaubigte Werke erhalten. Die Madonnen des Nino in Santa Maria Novella in Florenz, in den Museen zu Pisa, zu Berlin und zu Budapest sowie sein Relief der säugenden Madonna in Santa Maria della Spina zu Pisa bekunden eine eigenartige Weiterbildung. Sie betonen das Menschliche in volkstümlichem, sittenbildlichem Geiste, prangen aber auch in Farben- und Goldzutaten, während seine Grabmäler, wie das des Erzbischofs Saltarelli (gest. 1342) in Santa Caterina zu Pisa, den Zeitstil in glatter Vollendung widerspiegeln.

Abb. 319. Zwei Felder von Andrea Pisanos südlicher Bronzetür des Baptisteriums zu Florenz: „Die Juden vor dem Gefängnis Johannes' des Täufers" und „Die Predigt Johannes' des Täufers". Nach Photogr. von Fratelli Alinari in Florenz.

Der vorpisanische Stil von Florenz, dessen Besonderheiten in romanischer Zeit wir kennen gelernt haben (S. 199), tritt auch noch an den zerstreuten Bildwerken der Talentischen Domfassade hervor, die, um 1350 begonnen, niemals vollendet, 1586 aber als veraltet abgerissen wurde. Nach Reymond und Venturi hat sich besonders Kurt Rathe um die Zusammensuchung ihrer Bildwerke bemüht. Von ihren 24 Propheten- und Apostelstandbildern, in deren jüngeren bereits der Stil Andrea Pisanos anklingt, befinden sich z. B. zehn im Museo Nazionale, vier im Palazzo Riccardi-Medici zu Florenz, zwei im Louvre zu Paris; von ihren zehn Einzelstandbildern, die schon an die Tugenden der Loggia de' Lanzi (S. 464) erinnern, stehen zwei im Giardino Boboli zu Florenz; von den vier Kirchenväter-Standbildern in der Villa zu Poggio Imperiale aber, die später durch ihnen aufgesetzte Kränze in Dichter verwandelt worden, rühren zwei von Niccolò d'Arezzo, zwei von Piero di Giovanni Tedesco her, mit dem schon Hans Semper sich beschäftigt hatte. Rathe hat auch über diese Meister wohl das Richtige beigebracht.

Zum Abschluß bringt den gotischen Stil in Florenz auch auf dem Gebiete der Bildnerei der Maler Andrea di Cione, genannt Orcagna (erwähnt 1344—77). Sein Hauptwerk ist der große Altaraufsatz von 1359 in Or San Michele zu Florenz. Der zierlichen gotischen Dekoration sind zahlreiche Halbfiguren allegorischer und biblischer Herkunft eingereiht. Reine, ernste, herbe Gestalten sind die zwölf Apostel oben an den vier Bogenecken; die acht Sockelbilder aus dem Marienleben beweisen, daß Orcagna im Relief die malerischere, reichere Kompositionsart Giovanni Pisanos mit der abgewogenen Ruhe Andrea Pisanos zu vereinigen verstand. Die Hintergründe schließen sich schon malerisch zusammen. Die einzelnen Geschichten sind mit giottesken Typen ernst und würdig, äußerlich ruhig und innerlich lebendig erzählt. Etwas Anziehenderes in der Art als das Relief der Geburt der Maria (Abb. 320) ist kaum geschaffen worden. Das große Hauptrelief der Rückseite stellt unten den Tod, oben die Himmelsherrlichkeit der Muttergottes dar. Trotz der Gestaltenfülle ist auch hier eine feinfühlige, von inniger Empfindung beseelte Ruhe gewahrt; und der Blick wird noch nicht durch allzu natürliche Durchführung vom Ganzen auf das Einzelne abgelenkt.

Abb. 320. Die Geburt der Jungfrau Maria. Relief Orcagnas vom Altaraufsatz der Kirche Or San Michele in Florenz. Nach Photographie von Giacomo Brogi in Florenz.

Zum Ende des 14. Jahrhunderts leiten uns die Rundrahmen mit den Tugenden an der Loggia de' Lanzi, die 1383—87 nach Zeichnungen Agnolo Gaddis (S. 450) von tüchtigen Künstlern ausgeführt wurden, leiten uns aber auch die Bildwerke herab, mit denen Simone Talenti, der Sohn Francescos (S. 453), Or San Michele versah. Die kleinen Standbilder in den inneren und äußeren Fensterfüllungen wirken als anmutige Zierstücke. Die Madonna von 1399 im linken Seitenschiff aber, die das Christkind auf ihrem Arm noch im Hemdchen zeigt, bringt uns durch die Allgemeinheit ihrer Formen doch zum Bewußtsein, daß ein noch kräftigerer Rückgriff auf die Natur, als er dem 14. Jahrhundert gegeben war, kommen mußte.

Daß Siena neben Florenz zwischen 1250 und 1400 die kunstreichste toskanische Stadt war, tritt in der Bildnerei weniger überzeugend hervor als in der Baukunst und der Malerei. Die großen Pisaner selbst hatten freilich auch der sienesischen Bildhauerei die Wege gewiesen: Niccolò Pisano durch seine Domkanzel, Giovanni Pisano durch seine Domfassade, für deren bildnerischen Schmuck er, wieviel er auch selbst hinzugetan, natürlich zahlreiche Schüler beschäftigte. Diese verfielen hier jedoch bald der Weichheit und Flauheit; am bekanntesten ist

durch Supinos Forschungen Tino di Camaino (gest. 1337), der um 1312—15 in Pisa für den Camposanto ein nur bruchstückweise erhaltenes Denkmal Kaiser Heinrichs VII. schuf, nach 1321 das Grabmal des Bischofs Antonio d'Orso mit dem Sitzbild des Verstorbenen für den Dom von Florenz ausführte, 1324 aber nach Neapel berufen wurde, wo er eine Reihe großer Königsgräber meißelte. In diesen erreicht der Typus die höchste Vollendung. Der Tote, dessen Kopf leicht dem Beschauer zugewandt zu sein pflegt, ruht hinter gemeißelten Bettvorhängen auf dem Sarkophage, dessen Vorderwand mit Bildwerken geschmückt ist. Tischartig auf Stützen gestellt, steht der Sarkophag unter gotischem Gehäuse in der Wandnische, die alles umfängt. Tinos Hauptwerke sind das Grabmal der Königin Maria von Ungarn in der Kirche Santa Maria di Donna Regina und das des Herzogs Karl von Kalabrien in Santa Chiara zu Neapel. Auch von Neapel aus arbeitete er noch für Florenz und für Siena. Die dekorative Aufmachung bildet den Hauptreiz der Schöpfungen des geschickten Durchschnittsmeisters.

Die mächtigste Leistung der sienesischen Schule des 14. Jahrhunderts bleibt der bildnerische Schmuck der Domfassade von Orvieto. Über ihre Stellung in der Kunstgeschichte gehen die Meinungen auseinander. Wir glauben mit Bode und Fabriczy im Cicerone, mit Venturi und mit Carotti, jenem Sienesen Lorenzo Maitani (S. 452), der von 1310 bis 1330 Dombaumeister war, auch die bildnerischen Entwürfe zuschreiben zu müssen, deren Ausführung er seinen Söhnen und Schülern überließ. Es handelt sich hauptsächlich um die großen, figurenreichen Marmorreliefbilder, die die vier pfeilerartigen Wände zwischen und neben den drei Westportalen schmücken. Die fünf (größeren) Felder der äußeren und die zehn (kleineren) Felder der inneren Pfeiler werden mit nicht eben glücklicher monumentaler Wirkung von den Zweigen des Stammbaumes umrahmt, der sie trägt. Die beiden inneren Pfeiler mit ihren Reliefs aus dem Leben der Propheten und des Heilands sind die älteren. Sie rufen noch pisanische Erinnerungen wach. Die jüngeren Darstellungen der Schöpfung und des Weltgerichts an den beiden äußeren Pfeilern sind ganz vom Geiste der gleichzeitigen sienesischen Malerei erfüllt und wirken zugleich als Vorläufer von Ghibertis Bronzereliefs am Baptisterium zu Florenz. Zwischen der wachsenden Raumempfindung und dem Unvermögen, den landschaftlichen oder baulichen Hintergrund in richtigen Zusammenhang zu bringen, ist fast überall ein geistreicher Ausgleich gefunden. Die Einzelvorgänge sind naiv-anschaulich mit mehr malerischem als bildnerischem Gestaltungsvermögen erzählt; die Einzelgestalten, auch die nackten, sind hier und da schon von tadelloser Formenschönheit und fast immer wahr in ihren vielfach neuen Bewegungsmotiven, oft aber auch von jener glatten Anmut und süßen Weichlichkeit, die die sienesische Kunst kennzeichnen.

C. Die toskanische und mittelitalienische Malerei von 1250 bis 1400.

Die italienische Malerei von 1250 bis 1400 läßt uns noch tiefer in die Seele dieses Zeitraums blicken als die Bildnerei. Hielt die Bildnerei des Nordens in dieser Zeit gleichen Schritt mit der des Südens, so übernahm auf dem Gebiete der Monumentalmalerei der Süden, übernahm im Süden Italien, übernahm in Italien Toskana nach der Mitte des 13. Jahrhunderts widerspruchslos die Führung. Neben Dante, den großen florentinischen Dichter, stellte sich Giotto (um 1267—1337), der große florentinische Maler. Dantes „Göttliche Komödie" faßte die ganze mittelalterliche Weltanschauung noch einmal gewaltig zusammen und legte ihrer Gesamtform und ihren Einzelbeobachtungen nach dennoch den Grund zu der Anschauung des neuen Zeitalters, dem sie noch heute „modern" erscheint. In Dantes Freund

Giotto aber erstand zum erstenmal seit der Zeit des klassischen Altertums eine mächtige, alles mit sich fortreißende künstlerische Persönlichkeit, die zum Pinsel griff, um der Welt die Geheimnisse des Genius zu offenbaren; und wenn Giottos Formensprache unseres Erachtens auch noch durchaus auf mittelalterlichem Boden steht, so streifte er ihr durch den gewaltigen Odem, mit dem er sie beseelte, doch alle zeitliche Bedingtheit ab. Neben der männlichen florentinischen Kunst Giottos aber erblühte die gleichzeitige sienesische Malerei in weiblicher Schmuckliebe, Anmut und Innigkeit.

Ist die Geschichte der spätmittelalterlichen Malerei Italiens in höherem Grade Künstlergeschichte als die der übrigen Länder, so müssen wir den persönlichen Anteil, den die großen Meister an ihrer Entwickelung genommen, auch gegenüber den berechtigten Bestrebungen jüngerer Forscher, das Werden ihrer typischen Formensprache aus gegebenen Vorbedingungen heraus zu begreifen, nach wie vor in den Vordergrund rücken. Wir geben zu, daß der Stil der toskanischen Malerei dieses Zeitraums in seinen Anfängen durch die Mischung der vom Nordwesten kommenden gotischen Strömung mit der „griechischen", d. h. byzantinischen Manier, die Italien überschwemmt hatte, mit bedingt war; wir erkennen an, daß selbst in Giottos Kunst sich neben den „gotischen" Zügen noch einzelne „byzantinische" Erinnerungen nachempfinden lassen; aber wir halten doch daran fest, daß die toskanische Großmalerei, durch geisteskräftige, mit eigenem Natur- und Lebensgefühl begabte Meister erzeugt, ihrem Gesamtcharakter nach weder nordisch-gotisch noch östlich-griechisch, sondern national-italienisch von reinstem Wasser ist. Aus dem Überwiegen der künstlerischen Persönlichkeiten in der Geschichte der italienischen Malerei dieses Zeitraums erklärt es sich aber auch, daß die Stilgrenzen der einzelnen Gattungen der Malerei sich jetzt vielfach verwischen. Einige der größten toskanischen Maler dieser Zeit haben Wandgemälde, Tafelbilder und Buchminiaturen gemalt; einige scheinen sogar früher Handschriftenbilder als Wandbilder gemalt zu haben; aber dies mit jüngeren Forschern dahin zu verallgemeinern, daß die neue malerische Stilbildung sich jetzt überall zunächst in der Handschriftenmalerei vollzogen habe, fehlt es uns an sachlichen Grundlagen. Richtig ist, daß die Buchmalerei, die sich am leichtesten von Land zu Land verbreitete, überall zur Stilbildung beigetragen und besonders die Tafelmalerei beeinflußt hat. Aber die Wandmalerei und Buchmalerei, die sich von Haus aus nebeneinander entwickelten, förderten sich auch von Anfang an wechselseitig. Die ikonographische Gestaltung der biblischen Geschichten und der Heiligenlegende entsprang ohne Zweifel zum großen Teil der klösterlichen Handschriftenmalerei; die malerische Stilbildung aber, einschließlich der räumlichen Ausgestaltung der Bildfläche, fiel in weitem Maße der Wandmalerei zu. Die Säulenarkaden, Vorhänge und Teppiche der mittelalterlichen Hintergründe z. B. können nicht aus der Buchmalerei, sondern müssen aus der Wandmalerei stammen. Jedenfalls kann die Frage des Vortritts nur von Fall zu Fall entschieden werden.

Die Geschichte der toskanischen Großmalerei dieses Zeitraums ist seit Ruhmors Forschungen, Milanesis Untersuchungen und Crowes und Cavalcaselles großartiger Zusammenfassung nach vielen Seiten hin vertieft und erneuert worden. In Italien haben sich Kenner wie Venturi, Supino und Hermanin, im höchsten Norden Forscher wie Tikkanen und Aubert an der Arbeit beteiligt. Besonders in Deutschland aber haben sich auf diesem Gebiete neben Gelehrten vom Range Dobberts, Freys, Thodes, Wickhoffs, Schmarsows und Strzygowskis zahlreiche jüngere Kräfte hervorgetan. Wertvolle Untersuchungen verdanken wir Max Zimmermann, Schubring, Kallab, Dvořak, O. Wulff, H. Brockhaus und Georg Graf Vitzthum;

zuletzt haben Rothes, Agnes Gosche, Jacobsen und Weigelt sich der sienesischen, Suida, Wackernagel und Vitzthum der florentinischen Trecentomalerei angenommen.

Für die Frage, ob die neue Entwickelung von Florenz oder Siena ausgegangen, kommt in Betracht, ob man die Jahreszahl jener Madonna des Guido von Siena (S. 203) im Stadthause zu Siena (Abb. 321) 1221 liest, wie Wickhoff vorschlug, oder 1271 oder gar 1281, wie Milanesi wollte. Wenn auch noch nicht alle deutschen Forscher die Ansicht Wickhoffs fallen gelassen haben, so halten wir es doch mit Davidsohn, Venturi und anderen für wahrscheinlicher, daß das Bild erst dem letzten Drittel des Jahrhunderts angehört. Selbst wenn 1221 entstanden, wäre es schwerlich das älteste Madonnenbild, das Mutter und Kind in mehr oder weniger lebendige Beziehungen zueinander gesetzt (S. 203). Als Madonnenbild von 1271 aber steht es mit seiner byzantinischen Haltung und Malweise ebensowenig an der Spitze einer neuen Entwickelung wie die freilich noch starrer byzantinische Madonna des Florentiners Coppo di Marcovaldo von 1261 in der Servikirche zu Siena. Jedenfalls wirkt Coppos florentinische Madonna, neben deren Kopf im Goldgrund aufrecht stehende kleine Engelgestalten schweben, eher als unmittelbare Vorgängerin der Madonna des großen Florentiners Cimabue als Guidos sienesische Muttergottes, deren Englein bewegt in die Zwickel des gotischen Rahmenwerkes gerückt sind.

Abb. 321. Madonna. Gemälde des Guido von Siena im Stadthause zu Siena. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Cimabue (Cenno) di Pepe (um 1240—1303) aber ist schon von Dante als der große, wenngleich noch auf byzantinischer Grundlage erwachsene florentinische Vorgänger des großen Florentiners Giotto gefeiert worden. Als Cimabue bald nach 1260 die Madonna (Abb. 322) schuf, die aus der Kirche Santa Trinità in die Akademie zu Florenz versetzt worden, soll er nicht älter als zwanzig Jahre gewesen sein; doch zeigt diese Madonna im Vergleich mit den früheren und gleichzeitigen toskanischen Madonnenbildern, in denen sich schon ein Hauch des neuen Lebens regte, die ganze Überlegenheit eines von einem großen Meister geschaffenen Kunstwerkes. Mutter und Sohn blicken schon in manchen gleichzeitigen toskanischen Muttergottesbildern nicht mehr, gerade

von vorn gesehen, steif zum Bilde hinaus, sondern verkehren liebevoll miteinander. Ihre Typen und ihrer Farbensprache nach sind alle diese Goldgrund-Madonnen freilich noch byzantinisch, selbst die des Cimabue. Aber neu ist der Stufenthron, auf den Cimabue die Muttergottes setzt, neu ist das Motiv, daß Engel, kräftige, schlanke, langbekleidete, halbwüchsige Burschen mit Flügeln und Heiligenscheinen, den Thron Marias, dessen Seitenlehnen fassend, herabtragen; neu ist die weichere, vollere Modellierung gegenüber der noch schärfer betonten Umrißzeichnung verwandter Bilder, neu ist das auf den schwellenden Lippen aller blühende, aus den tiefgründigen Augen aller sprühende innere Leben, und neu ist vor allem die räumliche Wucht, die das Bild erfüllt. Ein echtes späteres Madonnenbild Cimabues, das noch größer, freier, lebensvoller als das in der Akademie zu Florenz und doch deutlich aus diesem hervorgewachsen ist, befindet sich unter den Wandgemälden des Querhauses der Unterkirche des hl. Franz zu Assisi. Neben der Muttergottes steht hier der hl. Franziskus selbst. Cimabues Aufenthalt in Rom (1272), den Strzygowski nachgewiesen hat, lag jedenfalls zwischen diesem und jenem Bilde. Von den übrigen Tafeln mit Madonnenbildern, die dem Cimabue zugeschrieben werden oder wurden, wird das Bild der Servikirche in Bologna, das namhafte deutsche Forscher mit Thode dem Meister lassen, eher einem seiner Vorgänger zu geben sein, zeigt die berühmte Madonna Ruccellai in Santa Maria Novella zu Florenz, auf die wir zurückkommen, sicher die Hand eines anderen Meisters, gehört die Madonna aus Santa Croce in der National Gallery zu London einem Nachfolger Cimabues an, während die wuchtig angeordnete Madonna des Louvre immerhin aus der Werkstatt des Meisters hervorgegangen sein mag.

Abb. 322. Madonna. Gemälde Cimabues in der Akademie zu Florenz. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. (Zu S. 467.)

Die Kirche des hl. Franz zu Assisi ist ein Heiligtum der Malerei. Alle Wände und Deckengewölbe ihrer Unter- und ihrer Oberkirche wurden mit Gemälden geschmückt. Da eröffnete sich für die Maler Mittelitaliens und Toskanas ein weites Feld der Tätigkeit. Da galt es, die neuen Legenden des jungen Heiligen in nie gesehene Bilder umzusetzen. Da hieß es, das innige Naturgefühl des göttlichen Franz auch an den Wänden seiner Kirche nachzittern zu lassen. Wer die ältesten Maler gewesen sind, die im Langhaus der Unterkirche, in

der später auch jüngere Florentiner malten, die Lebensgeschichten des Heiligen in Bilder bannten, wissen wir nicht. Daß Giunta Pisano (S. 202) einer von ihnen gewesen, ist möglich, läßt sich aber nicht nachweisen. Sicher hat Cimabue jene Madonna im Querhause gemalt; und sicher fiel Cimabue eine Hauptrolle bei der Ausschmückung der Oberkirche zu. Vor allem halten wir mit den meisten Forschern daran fest, daß ihr westliches Querhaus und ihr Chor unter seiner unmittelbaren Einwirkung ausgemalt wurden. An der Westwand beider Querschiffe ist die Kreuzigung des Heilands dargestellt. Im übrigen ist der nördliche Kreuzarm mit Schilderungen aus der Apostelgeschichte, der Chor mit Bildern aus der Legende der heiligen Jungfrau, der südliche Kreuzarm mit Darstellungen aus der Offenbarung Johannis geschmückt; an den Gewölbekappen der Vierung aber sieht man die vier Evangelisten schreiben. Aus byzantinischen, römischen und toskanischen Elementen hat sich hier eine neue, noch keineswegs freie und formenreine, aber mächtige und eindringliche Kunstsprache entwickelt. Am gewaltigsten ist die stürmisch erregte Kreuzigung Christi im südlichen Kreuzarm, in der wir mit Thode ein eigenhändiges Meisterwerk Cimabues erkennen dürfen. Die Bilderfolgen aus dem Alten und dem Neuen Testament an den Oberwänden des Langhauses aber sind nur Arbeiten seiner Schüler und Werkstattsgenossen oder selbständig aufstrebender jüngerer Künstler, die deutlich unter dem Einfluß gleichzeitiger römischer Meister stehen. Gegen Ende seines Lebens wurde Cimabue nach Pisa berufen, wo er in dem großen Apsismosaik, das den Heiland zwischen Maria und Johannes darstellt, die ernste, mächtige Gestalt des Johannes ausführte. Was Cimabue selbst geschaffen, auch als Tafelmaler, zeigt eine monumentale Größe und Wucht im Aufbau und eine seelische Würde und Weihe, die es begreiflich erscheinen lassen, daß er seiner Zeit als kühner Neuerer erschien, bis er von Giotto überflügelt wurde.

Giotto di Bondone (um 1267, nach Vasari, vielleicht richtiger 1276—1337) wird von Vasari als Schüler Cimabues bezeichnet; und solange man einerseits annahm, daß Cimabue noch den Auftrag gehabt, jene biblischen Bilder der oberen Wandteile des Langhauses von San Francesco zu Assisi auszuführen, die uns alle Übergänge vom „byzantinischen" zum „gotischen", zum „römischen" oder zum „toskanischen" Stil vor Augen führen, anderseits aber in den letzten und freiesten dieser Bilder (z. B. Isaak segnet Jakob) mit Thode und Zimmermann Jugendwerke Giottos erkennen wollte, hatte man keinen Grund, an dieser Angabe Vasaris zu zweifeln, deren Richtigkeit wir heute besser dahingestellt sein lassen. Gerade der Ursprung jener oberen Langhausbilder der Oberkirche zu Assisi, von denen die der Nordseite dem Alten, die der Südseite dem Neuen Testament gewidmet sind, wird heute wesentlich anders beurteilt. Die Ansicht, daß Giotto an ihrer Ausführung teilgenommen, ist als aufgegeben anzusehen. Ihre Anklänge an den gleichzeitigen römischen Monumentalstil der Cavallini, Rusuti und Torriti, die sich in Rom an Cimabue anschlossen, sind unverkennbar.

Den älteren Schriften über Giotto von Zimmermann, Thode, Perkins, Dobbert, Tikkanen, Frey und anderen haben sich neuerdings, abgesehen von den zusammenfassenden Werken von Venturi, A. Michel und Carotti, Arbeiten von Sélincourt, von Sirén und von Rintelen angereiht. Rintelen zieht den Kreis der echten erhaltenen Werke Giottos wohl zu eng. Aber seine Ausführungen haben uns davon überzeugt, daß auch die gepriesenen 28 Bilder aus dem Leben des hl. Franz in den unteren Wandfeldern der Langseiten der Oberkirche zu Assisi, von denen wenigstens 19 allgemein als maßgebende Jugendwerke Giottos anerkannt wurden, erst seiner Schule und Nachfolge angehören. War es doch auch ein entwickelungsgeschichtlicher Widerspruch, wenn wir in unserer ersten Auflage im Sinne der damals herrschenden Ansicht schrieben: „Es

ist lehrreich, daß Giotto in der räumlichen Vertiefung der Bildfläche durch annähernd perspektivische Darstellung von Innenräumen und durch die Anordnung der Gestalten voreinander in diesem Jugendwerke weiter geht als in den reifsten Schöpfungen seiner späteren Zeit. Besonders deutlich tritt dies z. B. auf den Bildern der Predigt des hl. Franziskus vor Honorius III. und der Bestätigung des Ordens durch Innozenz III. hervor. Aber nur tastend und sprungweise ging Giotto in dieser Richtung voran." Bei flauerer Einordnung der Gestalten in den Raum klingt in dieser Bilderreihe, immer bezaubernd, doch noch genug von Giottos unmittelbarer, anschaulicher Erzählweise nach. Berühmt sind z. B. die Darstellungen der Mantelabgabe des Heiligen, seines Jünglingstraumes, seines Abschiedes vom Elternhause (Abb. 323) und seines Quellwunders.

Abb. 323. Die Lossagung des hl. Franz von seinem Vater. Wandgemälde Giottos oder seiner Werkstatt aus der Oberkirche zu Assisi. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Als beglaubigtes Jugendwerk, das Giotto 1298 in Rom geschaffen, gilt das große Altarwerk in der Sakristei der Peterskirche, dessen vier Hauptbilder in reicher gotischer Umrahmung den thronenden Heiland, den thronenden Petrus, die Kreuzigung dieses Apostels und die Enthauptung des Paulus darstellen. Davon, daß diese Bilder keine Jugendarbeiten des Meisters sein könnten, hat Rintelen uns nicht überzeugt. Fest, groß, feierlich, feurig ist hier alles; und die ergreifenden Marterbilder erinnern bereits an Giottos entwickelten Stil. Dann aber folgte gerade in Rom der Umschwung in der Auffassung Giottos. Sein römisches Hauptwerk, das große Mosaikbild über dem Eingang der Peterskirche, das die sogenannte „Navicella" darstellt, das Schiff im Sturm und die Rettung des versinkenden Petrus durch den Heiland, zeigt die freiere monumentale Auffassung, die der Meister den frühchristlichen Mosaiken Roms verdankt. Zu seinen „Giotto-Apokryphen" stellt auch Rintelen dieses Mosaik nur deshalb, weil es so oft überarbeitet worden, daß nur die kühn bewegten Gestalten im Schiff noch die Hand des Meister ahnen lassen.

Nach Florenz zurückgekehrt, schmückte Giotto hier nach alten, zuverlässigen Quellen um 1301 die Kapelle des Palazzo del Podestà (Bargello) mit einer prächtigen, leider fast völlig zerstörten Freskenfolge. An der rechten Seitenwand malte er Bilder aus der Legende der

hl. Magdalena, an der Eingangswand die Hölle, an der gegenüberliegenden Altarwand das Paradies. Vom Paradies sind wenigstens jene Bildnisse Dantes und zweier Genossen gerettet, die schon die alten Schriftquellen rühmend hervorhoben. Dante ist noch jugendlich, ein Jahr vor seiner Verbannung aus Florenz, dargestellt. Sein feiner Kopf verrät trotz seiner Übermalung den Fortschritt, den Giotto in der Erfassung der Sonderzüge gemacht hatte. Schon Milanesi bezweifelte freilich die Urheberschaft Giottos, und Rintelen übergeht das Werk mit Stillschweigen; aber die Mehrzahl der Giottoforscher hält an seiner Echtheit, von der allerdings nicht viel übriggeblieben, fest.

Einige Jahre später entstand die große Freskenfolge in der kleinen Kirche Santa Maria dell' Arena zu Padua, die Giotto zwischen 1305 und 1307 in der Blütezeit seines Mannesalters ausführte. In ihnen, nicht in den Bildern der Franziskanerkirche zu Assisi, sehen wir Giottos Stil werden und wachsen. In drei Reihen übereinander stellte der Meister an den Langwänden der einschiffigen Kirche und zu beiden Seiten des Triumphbogens vor dem Chor die Geschichten der hl. Jungfrau und des Heilands dar; darunter grau in grau an den gemalten Sockelpfeilern, rechts vom Eingang die sinnbildlichen Gestalten der sieben Tugenden, links die der Laster; an der Eingangswand selbst aber das Jüngste Gericht und gegenüber am Bogen Christus in der Herrlichkeit. Diese Gemäldefolge ist eins der gewaltigsten Denkmäler der Kunstgeschichte. Alle früheren Darstellungen des Marienlebens und des Christuslebens verblassen ihr gegenüber zu schattenhaften Schemen. Giottos neuer, die Welt mit staunender Begeisterung erfüllender Stil zeigt sich hier in noch jugendfrischer Vollkraft. Das Neue, Große, das er brachte, bestand einerseits in der überzeugenden, ja packenden Wiedergabe nicht sowohl der Einzelcharaktere als der erzählten Geschehnisse, anderseits aber in der echt künstlerischen, rhythmischen und zugleich monumentalen Einordnung seiner Darstellungen in die gegebene Bildfläche. Die menschlichen Gestalten, die Baulichkeiten, Felsen und Bäume wirken dabei in wohlberechnetem und großempfundenem Linienflusse zusammen. „Der bestimmte einmalige Raum", sagt Rintelen, „hat für Giotto kein Interesse; aber die Vorgänge, an deren Darstellung ihm alles liegt, sind im Raum so lebendig ausgewirkt, daß wir, indem wir uns ganz dem Rhythmus der Bilderscheinung hingeben, zugleich die Gesetzlichkeit und Kraft des Raumes genießen." Mit ihrem gleichmäßig blauen Hintergrunde, ihren goldenen Heiligenscheinen und Himmelsstrahlen, mit ihrer nebensächlichen und unorganischen Darstellung der höchstens zweigründigen Landschaften, mit ihrer Art, die Gebäude in der Regel, wie auf den Mysterienbühnen, durch Ausschaltung der Vorderwände und Einschaltung dünner Eckstützen von außen und innen zugleich darzustellen, stehen diese Fresken Giottos im ganzen noch auf mittelalterlichem Boden. Die perspektivische Linienflucht ist in den Gebäuden manchmal, besonders bei gerade von vorn gegebenen Innenräumen, annähernd richtig empfunden, aber niemals völlig einheitlich durchgeführt. Auf die tastenden Anfänge der perspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts kommen wir bei den Sienesen zurück. Gerade weil die Zeit für eine folgerichtige Raumvertiefung im Flachbilde noch nicht gekommen war, siegte auch stilistisch noch einmal die raumabschließende über die raumerweiternde Eigenschaft der Wandmalerei. Der Licht- und Schattenfall richtet sich in Giottos Arenabildern nach dem natürlichen Lichtfall der Bildwand. Die unnatürlichen, rundlich gegliederten Treppenfelsen, die gleich hinter dem Vordergrund der Landschaften aufzusteigen pflegen, gehen, wie Kallab gezeigt hat, über byzantinische Zwischenstufen auf altchristliche Vorbilder zurück. Natürlich ist auch von einer anatomisch richtigen Durchbildung der Menschenkörper noch keine

Rede; aber die Beobachtung Giottos, der noch aus der Erinnerung und Vorstellung heraus zeichnete, war so gründlich, daß wenigstens seine bekleideten Menschen, so deutlich manches an ihnen dem beabsichtigten Linienrhythmus zuliebe auch wirklich von der Naturwahrheit abweicht, uns in der Regel richtig gezeichnet und bewegt zu sein scheinen und auch die nackten Teile seiner Gestalten schon einen Anflug von rundlicher Helldunkelwirkung verraten. Die Manier der schwarzen Um- und Inrißzeichnung hat hier doch schon wirklicher, wenn auch noch spröder Pinselmalerei Platz gemacht. Natürlich sind Giottos Kopftypen dementsprechend noch weit entfernt von dem individuellen Leben der Darstellungen des 15. Jahrhunderts. Besonders seine bartlosen, eirunden Jünglings- und Frauenköpfe, die mit ihren vollen Wangen, ihren hohen Backenknochen, ihren oft noch schmalen Augenschlitzen, ihrer geraden Stirn und leichtgebogenen Nase an die Giovanni Pisanos erinnern, sind schon, weil sie überall wiederkehren, nur als Typen, nicht als Einzelbilder anzusehen. Erst in späteren Schöpfungen des Meisters entwickelt sich, zunächst in den Nebenfiguren, eine größere Bildnismäßigkeit. Daß man Giottos Farbengebung nicht mit dem Maße des modernen Kolorismus messen darf, versteht sich nach alledem von selbst. Nach wie vor herrscht in den Fresken der blaue, in den Tafelbildern der goldene Grund. Die hellen, ruhigen Farben sind noch einzeln empfunden, sammeln sich aber, indem sie die Handlungen klären helfen, zu wohlabgewogenem Gleichgewicht.

Zu den schönsten Einzelbildern der Arenafolge Giottos gehören die Geburt Christi, die Auferweckung des Lazarus, die Vertreibung der Händler aus dem Tempel, die tiefergreifende Beweinung Christi mit dem klagenden Johannes, der, vornübergebeugt, überleidenschaftlich die Arme nach dem Toten ausbreitet (Taf. 65 a), und vor allem das überwältigende Nolimetangere (Taf. 65 b): links sitzen die göttlichen Engel auf dem hohen leeren Marmorsarg, unter dem die Wächter in tiefem Schlafe daliegen, rechts steht die hoheitsvolle Gestalt des Heilands, nach der die vor ihm knieende Magdalena die Hände ausstreckt, und beide Gruppen sind durch ein großzügiges Zusammenwirken aller Linien zu einer unauflöslichen inneren Einheit verbunden.

Während der nächsten 25 Jahre war Giotto, dessen Ruhm sich rasch durch ganz Italien verbreitete, abwechselnd in den verschiedensten Städten der Halbinsel tätig. In Oberitalien wird ihm nur noch der Rest einer Gewölbemalerei in San Giovanni Evangelista zu Ravenna zugeschrieben. In Unteritalien, wo er 1330 das Castel Nuovo und die Kirche Santa Chiara in Neapel ausmalte, hat sich nichts Eigenhändiges von ihm erhalten. In Mittelitalien aber finden wir ihn oder seine Werkstatt am Anfang dieses Zeitraums in Assisi, um hier das Querhaus der Unterkirche mit Gemälden zu schmücken. Rintelen zählt auch diese Bilder, selbst die berühmten Bilder der vier Gewölbekappen der Vierung, deren Eigenhändigkeit bisher nur Frey in Frage gestellt hatte, zu seinen „Giotto-Apokryphen". Drei der Felder enthalten die figurenreichen, sinnbildlichen Darstellungen der drei Gelübde des Franziskanerordens, der Armut, der Keuschheit und des Gehorsams. Das vierte Feld zeigt die Verklärung des Heiligen selbst. Mit wunderbarem Raumsinn sind die Zeichnungen den Feldern eingeordnet, mit feinem Gefühl werden die zartesten Farbenharmonien hier auf den durchgehenden Goldgrund gesetzt. Sinnige seelische Beziehungen verleihen den an sich frostigen Allegorien den Odem warmen Lebens. Die übrigen giottesken Bilder dieser Räume der Unterkirche gehören sicher nur den Nachfolgern des Meisters an.

In Florenz malte Giotto (wohl erst um 1315) für die Allerheiligenkirche seine große thronende Madonna mit Engeln, die jetzt die Akademiesammlung schmückt. Es ist das einzige von allen anerkannte Tafelbild des Meisters. Seine Anordnung hat noch die große

Madonna Cimabues (S. 468) zur Voraussetzung, deren feierliche Wucht sie freilich nicht erreicht. Dagegen ist eine anmutigere Wechselwirkung zwischen der Jungfrau mit dem Kinde und den Engeln und Heiligen, die sie umgeben, hergestellt, und eine reine, lichte, freudige Farbentonleiter führt uns auch hier, vom Goldgrund getragen, in ein Reich neuer Empfindungen. Die übrigen Tafelbilder, die dem Meister noch zugeschrieben werden, wie das fünfteilige Altarwerk der Pinakothek zu Bologna, die kleine Tafel mit dem Tode Mariä in Chantilly und die Stigmatisierung des hl. Franz im Louvre, gelten der strengeren Kritik nicht mehr als eigenhändig.

In Florenz aber hat sich wenigstens ein Teil, leider nur ein Teil der späteren, offensichtlich noch weiter strebenden Wandgemäldefolgen Giottos erhalten. Immerhin sind hier die

Abb. 324. Die Geburt Johannes' des Täufers. Wandgemälde Giottos aus der Cappella Peruzzi in der Kirche Santa Croce zu Florenz. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. (Zu S. 474.)

schon von Ghiberti hervorgehobenen Fresken in zwei Kapellen der Kirche Santa Croce wieder aufgedeckt worden: die wunderbar durchgearbeiteten Bilder aus dem Leben der beiden Johannes in der Kapelle Peruzzi und die monumental und gemütvoll zugleich hingesetzten Darstellungen aus dem Leben des hl. Franz in der Kapelle Bardi. Beide Folgen, die leider nur teilweise erträglich erhalten sind, gehören zu den reifsten Früchten der Lebensarbeit Giottos. Großartiger noch als in den Arenafresken ist hier der Linienfluß der Kompositionen, ausgeglichener der Zusammenschluß der Erzählungen, klarer das Gleichgewicht der Einordnung in den Raum. Gewachsen noch ist des Meisters Scheu vor überflüssigen Gestalten und übertriebenen Gebärden. Aus jedem Vorwurf wird das Wesentliche herausgeholt und entscheidend gestaltet: das Dramatische tritt dramatisch-wuchtig, das Stillbeglückte still und ruhig in die Erscheinung. In der Peruzzikapelle, die nach neuerer Ansicht wohl die ältere ist, sind an der linken Wand drei Vorgänge aus dem Leben des Täufers, an der rechten Wand drei Ereignisse aus dem Greisenalter des Jüngers wiedergegeben. Wie ruhig ist alles abgewogen und ausgeglichen auf dem Doppelbilde

(Abb. 324), das rechts die Geburt des Täufers, links seine Namensgebung durch den in sich versunkenen Zacharias darstellt! Wie anschaulich treten die inneren Gefühle des greisen, in seinen Offenbarungstraum versunkenen Johannes auf Patmos in die Erscheinung! Wie wunderbar überzeugend ist die Himmelfahrt des Evangelisten, den der herabgeschwebte Heiland zu sich emporzieht, verbildlicht! Von den Bildern aus dem Leben des hl. Franz in der Bardikapelle bringen die großen Zeremonienbilder, wie die Bestätigung der Ordensregel, die Feuerprobe vor dem Sultan und die Erscheinung der Heiligen vor den Brüdern in Arles, die vollendete Größe und Ruhe der Kompositionen der letzten Zeit Giottos zum reifsten Ausdruck. Die Bilder weisen in ihrer Betonung der senkrechten und wagerechten Leitlinien und in der stillen, verklärten Lebenskraft der Einzelgestalten wie der Gruppen schon auf Masaccio, den großen Bahnbrecher des 15. Jahrhunderts, voraus.

Von dem überwältigenden Eindruck, den Giottos Kunst auf seine Zeitgenossen gemacht, zeugten Tausende, zeugen heute noch Hunderte von Wandfresken und Tafelbildern in ganz Italien. Niemals verstärkt oder verfeinert, in der Regel abgeschwächt oder vergröbert, nur manchmal in besonderen Beziehungen fortgebildet, lehnt ihr Stil sich enger oder weiter an den Stil des Meisters an. Ihrer allmählichen Weiterentwickelung in räumlicher und landschaftlicher Beziehung haben Kallab und Guthmann besondere Schriften gewidmet. Zahlreiche Namen von Schülern, Enkelschülern und freien Nachfolgern Giottos haben sich erhalten. Namentlich Suidas, Schubrings, Siréns und Graf Vitzthums Untersuchungen sind hier zu nennen. Die Überlieferung, die bestimmte Namen mit bestimmten Werken verknüpft, ist aber von Anfang an unsicher gewesen; und die jüngere Stilkritik, die sich besonders in Deutschland der Aufgabe widmet, hier zu sondern, ist doch erst teilweise zu einwandfreien Ergebnissen gekommen. Allgemein zugegeben wird, daß die Schüler und Nachfolger Giottos vielfach von dem zugleich idyllischeren und dekorativeren Stil ihrer großen sienesischen Zeitgenossen berührt worden sind.

Die ältesten Schriftquellen nennen als wirkliche Schüler Giottos die drei Meister Taddeo, Stefano und Maso. Von diesen sind Maso, in dem Vasari den vielgenannten Giottino, den „kleinen Giotto", sah, und Stefano, in dem Neuere den Lehrer des ihrer Ansicht nach wirklichen Giottino sehen, als künstlerische Persönlichkeiten kaum noch greifbar, wenngleich wir keinen Grund sehen, dem Stefano die feine, ihm von Ghiberti zugeschriebene, unvollendete Krönung Mariä in der Unterkirche von Assisi abzusprechen. Taddeo Gaddi aber (gest. 1366) ist der bekannteste und faßbarste Schüler des großen Giotto. Das Berliner Museum besitzt außer dem mit des Künstlers Namen und der Jahreszahl 1334 bezeichneten Hausaltar, dessen Mittelbild die Muttergottes zeigt, während auf der Innenseite des linken Flügels die Geburt, auf der des rechten Flügels der Kreuzestod des Heilands dargestellt ist, noch zwei der 26 Vierpaßbilder aus dem Leben Christi und des hl. Franziskus aus Santa Croce in Florenz, von denen die übrigen sich in der Akademie von Florenz befinden. Seine beglaubigten Hauptwerke, die 12 Fresken aus dem Marienleben an der Kapelle Baroncelli in Santa Croce zu Florenz (1332 bis 1338) und die Gewölbekappen mit Heiligen und den Gestalten der Tugenden in San Francesco zu Pisa (1342), zeigen ihn als kecken, handfertigen Nachahmer seines Meisters, den er in der Raumbildung zu überflügeln sucht, wie er dementsprechend auch in seinen Landschaften, so unorganisch sie sonst noch gebildet sind, bereits drei Gründe statt zweier entwickelt.

Als Schüler Giottos, ja als dessen ältesten Schüler glaubt Suida ferner den unbekannten Meister des Cäcilienbildes in den Uffizien bezeichnen zu können, dessen Tätigkeit sich

von 1300 bis 1330 verfolgen läßt. Ganz mit den Aufgaben der Raumvertiefung beschäftigt, ist er doch noch in altertümlicher Steifheit befangen. Parallel diesem Meister entwickelte sich Bernardo Daddi (erwähnt 1317—55), den italienische Forscher als Schüler Giottos anerkennen, während Graf Vitzthum, der sich eingehend mit ihm beschäftigt hat, dies nicht tut. Sicher ist er der Bernardus Florentinus, der 1328 und 1332 die Madonnenbilder in den Uffizien und in der Akademie bezeichnete. Bernardos Hauptfresken sind die Martyrien in der Pulci-Kapelle der Kreuzkirche zu Florenz. Der Übergang von den Raumtiefe suchenden Werken seiner Frühzeit zu den flächenhafter malerischen Bildern seiner Spätzeit vollzog sich nicht ohne sienesische Einwirkung. Zu seinen besten Tafelbildern gehören die beiden Darstellungen der Krönung Mariä in der Altenburger Galerie und im Berliner Museum, vor allem aber die Altarwerke in der Akademie zu Florenz und bei Sir Hubert Parry in Highnam Court, die des Meisters Namen und die Jahreszahlen 1348 und 1349 tragen.

Mit Giotto di Maestro Stefano, den wir als den Giottino der älteren Quellen anerkennen dürfen, geraten wir also schon zu den Enkelschülern des großen Giotto. Daß Giottino einen Anteil an den giotteskeu Fresken der Unterkirche zu Assisi gehabt, ist möglich. Seine bedeutendsten Wandgemälde sind die lebens- und schönheitsvollen Fresken aus der Geschichte des Kaisers Konstantin und des hl. Sylvester in der zweiten Bardikapelle von Santa Croce zu Florenz. Als sein schönstes Tafelbild bezeichnet schon Vasari das stille, klare große Goldgrundbild in den Uffizien, das die Beweinung Christi unter dem hohen leeren Kreuze darstellt. Völlig geklärt ist die Giottinofrage auch durch Siréns, v. Schlossers und Suidas letzte Auseinandersetzungen noch nicht. Die genannten Werke genügen aber, ihn als einen der vornehmsten „Giotteskeu" erscheinen zu lassen.

Ausgesprochenermaßen zu den Enkelschülern Giottos gehört dann Taddeos (S. 474) vielseitiger, aber wenig bedeutender Sohn Agnolo Gaddi (gest. 1396; S. 464). Wenn seine Fresken aus der Geschichte des Kreuzes im Chor von Santa Croce zu Florenz und aus der Legende des heiligen Gürtels im Dom zu Prato in der Freiheit und Ruhe der Linienführung und in der organischen Gliederung der Landschaft über die Art seines Vaters hinausstreben, so folgte er in ihnen dem Zuge der Zeit, ohne viel Eigenes hinzuzutun; und auch seine Tafelbilder in den Hauptsammlungen von London, Paris, Berlin, Florenz und München bringen uns nicht weiter.

Als Freund Agnolo Gaddis nennt Vasari den Meister Antonio Veneziano, der, in Venedig geboren, 1374 in Florenz ansässig war und daher in Siena und in Pisa, wo wir ihn wiederfinden werden, auch Antonio di Firenze genannt wurde.

Zu den Enkelschülern Giottos gehört dann als Schüler Taddeo Gaddis auch der Lombarde Giovanni di Milano (erwähnt 1349—69), der sich eher an die körperlichere Auffassung jenes Meisters des Cäcilienbildes und Daddis anschloß. In seinen beglaubigten Werken, wie den prächtigen Fresken aus dem Marien- und dem Magdalenenleben in der Rinuccini-Kapelle der Kreuzkirche zu Florenz, dem Madonnenaltar der Galerie zu Prato und der Beweinung Christi der Akademie zu Florenz, zeigt er sich als ein strenger Meister, der seinen Gestalten Rundung und Leben, seinen Räumen Tiefe zu geben versucht.

Spinello Aretino aber, Taddeo Gaddis fruchtbarer Enkelschüler, der bis 1410 lebte, leitet in den folgenden Zeitraum hinüber. Die zahlreichen Fresken, die er z. B. im Dom und in San Francesco seiner Vaterstadt Arezzo, in San Miniato ai monti und im Kloster von Santa Maria Novella zu Florenz, aber auch im Camposanto zu Pisa ausführte, zeigen das neue Raumgefühl innerhalb der Grundanschauung der Giotteske schon schematisch erweitert.

Hier reiht sich der neuerdings wieder zu Ehren gekommene Andrea di Firenze ein, der 1377—78, ja, wenn er der Andrea di Buonajuto ist, der 1377 sein Testament machte, schon 1343 in Florenz nachgewiesen ist. Auf seine Fresken im Camposanto zu Pisa kommen wir zurück. Von ihm rühren aber auch, wie neuerdings allgemein anerkannt wird, die berühmten großartigen, um 1350—55 entstandenen Fresken in der spanischen Kapelle (Cappella degli Spagnuoli) am Kreuzgang von Santa Maria Novella in Florenz her, die sich, schon von Hettner, Julius von Schlosser und F. X. Kraus erläutert, als Hauptschöpfung der Dominikanerkunst des 14. Jahrhunderts den Gemäldefolgen der Franziskanerkunst zu Assisi ebenbürtig an die Seite stellen. Daß Andrea di Firenze zu den von Siena beeinflußten Vertretern der Giottoschule gehört, spricht sich in diesen Fresken deutlich aus. Der gemütvollen Legendenpoesie der Franziskanerkunst stellt die Dominikanerkunst in diesen Gemälden eine geistvoll sinnbildliche Dogmatik gegenüber. Das Hauptbild der Rückwand der geräumigen Kapelle ist eine figurenreiche Kreuzigung Christi. Die kirchengeschichtlichen Dominikanerbilder aber füllen die West- und die Ostwand. Oben in der Mitte der Westwand thront der hl. Thomas von Aquino auf der Höhe des dreistöckigen gotischen Himmelskirchengestühls über den überwundenen Ketzern. Auf der mittleren Bankreihe sitzen vierzehn weibliche Gestalten, die scholastische Begriffe von Tugenden, Wissenschaften und Künsten verkörpern; auf der untersten Stufe zu ihren Füßen aber sitzen die Hauptvertreter dieser Wissenschaften auf Erden. In seinem monumental symmetrischen Aufbau wirkt das Ganze wie ein Vorklang von Raphaels „Disputa" oder „Schule von Athen". Das Gemälde der Ostwand, das die Tätigkeit des Ordens in lebensvollen Einzelgruppen darstellt, ist zerstreuter, aber auch geistvoller angeordnet. Merkwürdig ist im unteren Teile, der die Lehr- und Wehrtätigkeit der Dominikaner verbildlicht, deren Darstellung als schwarz und weiß gefleckte Hunde (domini canes); poesievoll ist im mittleren Teil der Garten der Kinder der Welt, rein und hehr ist im oberen Teil die Geleitung der geretteten Seelen zur Pforte des Paradieses dargestellt. Die wunderbar ineinandergreifenden Gruppen schließen sich zu einem wohlabgewogenen Ganzen zusammen.

Außerhalb der eigentlichen Giottoschule standen in Florenz die beiden großen Brüder Nardo di Cione (erwähnt seit 1345, gest. 1365) und Andrea di Cione (erwähnt um 1344 bis gegen 1377), genannt Orcagna. Daß nicht Andrea, wie man früher annahm, sondern Nardo, der ältere, der Schöpfer der großartigen Fresken in der Cappella Strozzi in Santa Maria Novella zu Florenz ist, wird heute ziemlich allgemein zugegeben. Kräftiger und zarter zugleich als die Art irgendeines Giottoschülers, geht ihr Stil in der malerischen Durchbildung der Einzeltypen, in der Leidenschaft des religiösen Empfindens der männlichen und in der Holdseligkeit des Ausdrucks der weiblichen Köpfe noch über Giotto selbst hinaus. Die Rückwand der Kapelle stellt das Weltgericht dar. In Wolken schwebt der Heiland, zu dessen Linken Maria kniet, während zu seiner Rechten Johannes verehrend emporschaut. Unter den Seligen und Verdammten strahlen die köstlichen Frauengruppen hervor, die dort einen verzückten Reigentanz aufführen, hier in still verhaltenem Schmerze trauern. An der Wand zur Linken ist das Paradies dargestellt, eine herrliche Schöpfung, in deren Seligengestalten (Abb. 325) die Köpfe nach Burckhardts Ausdruck die höchste Grenze des Holdseligen und Schönen bezeichnen, die die Schule erreicht hat. Gegenüber aber ist die Hölle im Anschluß an Dantes „Göttliche Komödie" weniger malerisch als poetisch wirksam geschildert. Tafelbilder werden Nardo, z. B. in der Akademiegalerie in Florenz und in der Pinakothek in München, zugeschrieben.

Nardos Bruder Andrea, genannt Orcagna (gleich Arcangelo), aber gehörte nicht nur zu

den größten Baumeistern und Bildhauern (S. 455 und 464), sondern auch zu den größten Malern seiner Zeit. Leider sind seine Fresken im Chor von Santa Maria Novella, wie viele andere, die Ghiberti und Vasari ihm zuwiesen, zerstört worden. Daß er aber, wie man früher annahm, die genannten Gemälde der Cappella Strozzi dieser Kirche ausgeführt habe, wird Ghibertis Zeugnis gegenüber, daß sein Bruder Nardo in dieser Kapelle gemalt habe, nicht mehr aufrechterhalten. Sicher hat Andrea jedoch für diese Kapelle das fünfteilige Altarwerk von 1357 gemalt, dessen majestätisches Mittelbild Petrus und Thomas von Aquino knieend zu Füßen des thronenden Heilands darstellt. Es ist ein ernstes, gemessenes Werk, dessen wenig individualisierten, edlen Gestalten- und Kopftypen man die Bildhauerwerkstatt anfühlt, in der sie entstanden, obgleich von besonderer Tiefenwirkung und Rundung hier keine Rede ist, vielmehr die Bildflächen als solche behandelt und belebt sind. Streitig ist, ob das Altarbild des prächtigen baulich-bildnerischen Altaraufsatzes Andreas in Or San Michele zu Florenz von ihm selbst oder von Daddi herrührt. Die Engel stützen hier noch, wie auf Cimabues Bilde, den Thron der Madonna, an dem sie scheinbar emporstreben. Von großer Wichtigkeit für die Beurteilung Orcagnas sind aber die vor kurzem in Santa Croce in Florenz aufgedeckten Reste seiner Wandgemälde des Triumphes des Todes, des Jüngsten Gerichtes, des Himmels und der Hölle, in denen Vasari eigenhändige Wiederholungen der berühmten Fresken des Camposanto zu Pisa sah, die er eben Orcagna zuschrieb, während nunmehr diese als die Schulwiederholungen angesehen werden.

Abb. 325. Gruppe von Seligen aus dem „Jüngsten Gericht" des Andrea Orcagna oder seines Bruders Nardo. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Noch unabhängiger als Nardo und Andrea di Cione von Giotto und den gleichzeitigen Sienesen aber erscheint ein anderer, von alten Schriftstellern hochgefeierter florentinischer Meister, der gerade im Begriff war, sich zu einer Legendengestalt zu verflüchtigen, als durch Peleo Bacci vor kurzem in der Badiakirche zu Florenz (Via Proconsole) Fresken seiner Hand wieder aufgedeckt wurden, die schon Vasari gerühmt hatte; Bonamico Buffalmaco heißt dieser Meister, dessen Spuren sich bis 1315 zurückverfolgen lassen. Er starb bald nach 1348. Die aufgedeckten Fresken, die die Verspottung, die Geißelung und die Kreuztragung Christi und die Selbstrichtung des Judas darstellen, zeigen eine neue Stilrichtung. Mächtig aufgebaut, entlehnen sie ihre wuchtig handelnden Gestalten unmittelbar dem Volksleben und statten ihre Köpfe mit sprechenden

Sonderzügen und leidenschaftlichem Eigenleben aus. Wie Giottos letzte Fresken auf die idealen Seiten der Darstellungen Masaccios, weisen diese auf deren realistische Seiten voraus.

Über die Technik dieser florentinischen, ja der ganzen italienischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts unterrichtet uns der „Traktat der Malerei" von Cennino Cennini, der ein Schüler Agnolo Gaddis war; und wir werden gut tun, uns auch neueren technischen Untersuchungen gegenüber, von denen jede zu einem anderen Ergebnis zu kommen meint, an diese wohlbegründete Überlieferung zu halten. Cennino berichtet, daß die Wandgemälde in der Regel auf den nassen Kalk gemalt wurden, also eigentliche Fresken waren, daß eine Nachhilfe mit Temperafarben (Eigelb oder Feigenmilch als Bindemittel) aber durchaus nicht für ausgeschlossen galt. Die Tafelmalerei hingegen bediente sich ausschließlich der Tempera.

Nur einen Bruchteil der erhaltenen florentinischen Wand- und Tafelgemälde dieses Zeitraums konnten wir in diesem Zusammenhang aufführen; alle erhaltenen Gemälde bilden aber auch nur einen kleinen Bruchteil der damals in Florenz geschaffenen Werke dieser Art. Könnten wir die Kirchen, Paläste und öffentlichen Gebäude der schönen Arnostadt auch nur für eine Weile in dem vollständigen Freskenschmuck prangen sehen, den sie zwischen 1250 und 1400 erhalten hatten, so würden wir im Interesse der Bewahrung eines echten, im ganzen noch flächenhaften Monumentalstils in manchen Fällen bedauern, daß schon der Kunst des nächstfolgenden Jahrhunderts so viel von dieser alten Pracht geopfert wurde.

Mit Florenz, der Beherrscherin des Arnotals, rang Siena, die heitere Höhenstadt, in diesem Zeitraum auf keinem Gebiete erfolgreicher um die Palme als auf dem der Malerei; und die sienesische Malerei bewahrte der florentinischen gegenüber auch eine Reihe von Sonderzügen, die in den meisten Fällen eine Verwechselung ausschließen. In der Auffassung und Technik war der Bruch mit der byzantinischen Kunst in Siena nicht so vollständig wie in Florenz. Das Nackte wurde in Siena wenigstens auf den Temperabildern grünschattiger und zugleich rötlicher in den Lichtern modelliert als in Florenz; die reicher ausgestatteten Gewänder prangten in üppigeren, stärker mit Gold durchwirkten Stoffen; die Pinselführung ging liebevoller und zarter verschmelzend auf alle Einzelheiten ein. Die landschaftlichen Gründe schlossen sich vor dem Goldgrund früher, aber nicht verständnisvoller zusammen als in Florenz. In den baulichen Gründen aber treten hier, wie Kern gezeigt hat, wenn nicht früher, so doch deutlicher als in Florenz, perspektivische Konstruktionsversuche hervor, die sich anfangs, auf die Tiefenlinien der Zimmerdecken beschränkt, mit deren gleichmäßig parallelen Abschrägung von links und von rechts (Teilungskonstruktion) begnügten, dann, zuerst in den Fußbodenlinien, den gemeinsamen Fluchtpunkt suchten, um diesen erst um die Mitte des 14. Jahrhunderts zu finden. Weiter als bis zur Festsetzung eines Tiefenlinienfluchtpunktes für eine Ebene aber brachte das 14. Jahrhundert es überhaupt nicht. Übrigens fehlte der sienesischen Malerei von Haus aus die florentinische Gabe, kurz, bündig und packend zu erzählen; sie bevorzugte passive Darstellungen, ruhige Massenentfaltungen, sinnbildliche Erscheinungen; aber sie verfügte auch über zierlichere Gebärden, holdseligere Mienen und zartere Blicke als ihre florentinische Schwester. Die Mischung der „gotischen" mit der „byzantinischen" Auffassung liegt in der sienesischen Malerei klarer zutage als in der florentinischen.

Duccio di Buoninsegna (erwähnt 1282—1319) ist der große Sienese, der, dem Alter nach zwischen Cimabue und Giotto stehend, als der erste sienesische Maler von Weltruf gefeiert wird. Als ein Jugendwerk Duccios hatte man sich im Anschluß an die Ausführungen

Wickhoffs, Richters, Browns, Rothes' und anderer ſeit 1900 gewöhnt, die große, feierliche, noch recht byzantiniſch dreinſchauende Madonna der Cappella Ruccellai in Santa Maria Novella zu Florenz anzuſehen, die früher irrtümlich Cimabue zugeſchrieben wurde. Suida, der ſie einem beſonderen „Meiſter der Ruccellai-Madonna" gibt, hat dem dann geſchickt widerſprochen; doch ſcheint uns die Frage mit dieſem Widerſpruch noch nicht abgetan zu ſein. Weigelt, Venturi, Carotti und andere bleiben dabei, in ihr das 1285 bei Duccio für Santa Maria Novella beſtellte Bild zu ſehen, und auch wir können uns wohl denken, daß Duccio 1285 noch ſo byzantiniſch im Sinne Guido da Sienas (S. 467) und des großen Cimabue ſelbſt (S. 468) empfunden habe, deſſen Hauptmotiv, den von Engeln herabgeholten Himmelsthron der Madonna, das Bild feſthält. Duccios unbeſtrittenes Hauptwerk aber iſt die große

Abb. 326. Ducciös „Majeſtas" im Dommuſeum zu Siena. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

„Majeſtas" (Maëſtà), die 1311 unter feſtlichem Gepränge von der Werkſtatt des Künſtlers in den Dom von Siena übergeführt wurde, wo ſie auf dem Hochaltare unter der Kuppel einen weithin ſichtbaren Platz fand. Jetzt ſind die Vorder- und die Rückſeite des beiderſeitig bemalten Altarwerks auseinandergeſägt und nebeneinander im Dommuſeum aufgeſtellt. Von den beiderſeitigen Staffelbildern aus dem Leben Chriſti aber iſt eines, die Geburt Chriſti, ins Berliner Muſeum, ſind zwei, die Verkündigung und die Verklagung Chriſti, in die National Gallery, vier andere in die Sammlung Benſon in London gekommen. Das Hauptbild der Vorderſeite (Abb. 326), die eigentliche „Majeſtas", ſtellt die thronende Muttergottes überlebensgroß zwiſchen ſteif angeordneten Engel- und Heiligenſcharen dar, die das Bild mächtig in die Breite ziehen. Maria und der Jeſusknabe ſind hier bei aller Feierlichkeit ſchon freier bewegt als auf den älteren Madonnenbildern; ihre Züge ſind ſchon offener, rundlicher und menſchlicher; und wunderbar iſt der Ausdruck der Hingabe und ſchwärmeriſchen Andacht in den Köpfen der knieenden Heiligen und der langbekleideten Engel wiedergegeben. Die Haupttafel der Rückſeite enthält in 26 Feldern Bilder aus der Leidensgeſchichte des Heilands; der Kreuzigung, einer wohlgegliederten, figurenreichen Darſtellung mit den drei Kreuzen, iſt das Mittelfeld eingeräumt. Alle dieſe erzählenden Bilder Duccios können ſich, obgleich ſie ſpäter

gemalt sind als Giottos Fresken in Padua, nicht mit der großartigen Einfachheit und Anschaulichkeit der gemalten Erzählungen des Florentiners messen. Sie sind reicher mit anmutigen Nebenfiguren ausgestattet, unruhiger in den Bewegungen, weniger selbständig in den Hauptmotiven, die sich vielfach noch an byzantinische Vorbilder anlehnen, aber geschlossener in den baulichen und landschaftlichen Gründen, ohne daß der Raum als solcher besser verstanden wäre als in Giottos Gemälden. Die Leidensszenen sind unmittelbarer veranschaulicht als die bewegten Handlungen. Doch fehlt es keineswegs an packenden Einzelzügen; und die Vielseitigkeit des Gesichtsausdrucks, der überall der Handlung entspringt, ist auch hier überraschend. Von den Gemälden, die Duccio in verschiedenen Sammlungen zugeschrieben werden, gehören nach Weigelt seiner Frühzeit 1280—90, außer der Madonna Ruccellai, eine kleine Madonna mit drei Franziskanern in der Akademiegalerie zu Siena und ein Klappaltärchen in der Londoner Galerie, seiner mittleren Zeit (1290—1308) z. B. zwei andere vielteilige Bilder der Akademie zu Siena, seiner Spätzeit (1308—19) die besprochene große „Majestas" in Siena und das dreiteilige Bild des Buckingham Palace in London an, dessen Mittelbild die Kreuzigung darstellt. Seine „Majestas" in Siena genügt, ihm einen Ehrenplatz in der Kunstgeschichte anzuweisen.

Duccios bedeutendster Nachfolger war Simone Martini, der reichbegabte Meister, der in seiner späteren Lebenszeit zu Petrarca in ähnlichem Verhältnis stand wie Giotto zu Dante. Um 1283 zu Siena geboren, starb Simone um 1344 zu Avignon, wohin er, einer päpstlichen Berufung folgend, 1339 übergesiedelt war. Sein erstes berühmtes Werk ist das Wandgemälde, mit dem er 1315, nur vier Jahre, nachdem Duccio seine Maestà gemalt, den Ratssaal des Stadthauses zu Siena schmückte. Wie Duccios Hauptbild stellte es die Himmelsherrlichkeit der Jungfraumutter dar: Maria mit dem Kinde auf dem Throne, Heilige und Engel umher; eine Huldigung der himmlischen Heerscharen. Neu ist der breite, von Aposteln und Heiligen an dünnen Stangen getragene Baldachin, unter dem die heilige Handlung sich vollzieht. Die räumliche Empfindung erscheint gleich hier greifbar gesteigert. Aus der byzantinischen Kunst bewahrte Simone in diesem Bilde andere Erinnerungen als Duccio in dem seinen: die Muttergottes trägt eine Krone auf dem Haupte; der Jesusknabe steht, gerade von vorn gesehen, feierlich auf ihrem Schoße; in den golddurchwirkten Stoffen tritt östliche Prachtliebe hervor. Acht stehende Heilige halten unter dem Vortritt der Apostelfürsten Petrus und Paulus den Baldachin über dem Haupte der Gebenedeiten. Vorn an den Stufen des Thrones knieen reizende Flügelengel, die der Jungfrau mit erhobenen Händen Blumenschalen emporreichen. Strenge Symmetrie und feierliche Pracht schließen hier eine Fülle von Schönheit und Anmut ein.

Um 1317 malte Simone für San Lorenzo in Neapel das schlechterhaltene Altarblatt, das die Krönung König Roberts durch seinen Bruder, den Erzbischof Louis von Toulouse, darstellt; 1320 schuf er das leider zerstückelt teils in der Seminarsammlung, teils im Stadtmuseum zu Pisa erhaltene Altarwerk für den Hochaltar der Katharinenkirche zu Pisa, das die ganze Feinheit und Sorgfalt seiner Pinselführung, den ganzen Zauber seiner lichten Färbung zeigt; um 1321 malte er die Madonna mit dem knieenden Stifter im Dommuseum zu Pisa; 1328 aber stellte er seiner Majestas im Stadthause zu Siena das große Reiterbildnis des Feldherrn Guidoriccio Fogliani de' Ricci gegenüber: in strenger Profilhaltung auf blauem Grunde vor sinnbildlich schlichter Landschaft, nach links davontrabend, die lebensvolle Reitergestalt mit deutlich betonten Eigenzügen, das erste Reiterbildnis dieser Art. Von 1338 stammt dann die anmutige, ja gezierte, wie alle Tafelbilder Simones äußerst sauber auf goldenem

Grunde ausgeführte Darstellung der Verkündigung in den Uffizien, ein Kabinettstück, das er, der Inschrift zufolge, gemeinsam mit seinem schwächeren Schwager Lippo Memmi ausführte. Erst 1333—36 aber malte Simone seine Fresken aus dem Leben des hl. Martin und seine großen, innig empfundenen Heiligengestalten in der Martinskapelle der Unterkirche von Assisi: großartige, lebenswarme Bilder, deren Kompositionen freilich das schlichte, kraftvolle Ebenmaß der Schöpfungen Giottos vermissen lassen, sich dafür aber durch liebevolle Durchbildung der Charaktere und sorgfältig verschmelzende Malweise auszeichnen. Wie rein und liebenswürdig z. B. die Darstellung des Heilands, der dem schlafenden Heiligen im Traum erscheint (Taf. 66)! Im Bilde des Todes des heiligen Martin tritt jene perspektivische Teilungskonstruktion zum ersten Male deutlich hervor.

Spätestens 1339 siedelte Simone nach der neuen päpstlichen Hauptstadt Avignon über, wo große Aufgaben seiner warteten. Daß seine Kunst von hier aus die französische, die deutsche und die englische Kunst seiner Zeit beeinflußt hat, ist wahrscheinlich genug. Von den Fresken, die er in dem mächtigen neuen Papstpalaste und in verschiedenen Kirchen gemalt, hat sich so gut wie nichts erhalten. Die Bilderreste, die ihm im päpstlichen Palaste und in dessen Kapelle zugeschrieben wurden, hat die neuere Forschung mit Recht fallen lassen. Pératé und Carotti bleiben jedoch dabei, die Madonna mit Engeln und einem knieenden Bischof über der Tür von Notre-Dame-des-Doms ihm zuzuschreiben. Aus seiner Werkstatt mag es immerhin stammen; und Reste von Fresken der sienesischen Schule des 14. Jahrhunderts haben sich in Avignon in der Tat im Audienzsaal des Palastes und in der Tour-de-Saint-Jean (Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers, des Apostels Paulus und des hl. Bischofs Martin) erhalten. Mit Simone selbst haben diese Gemälde nichts zu tun. Sicher in Avignon gemalte Tafelbilder Simones aber sind die kleine, mit seiner Namensinschrift und der Jahreszahl 1342 (oder 1343) versehene „Heilige Familie" des Liverpooler Museums und der Klappaltar, dessen Hauptstück mit der Verkündigung, der Kreuzigung und der Abnahme vom Kreuz ins Antwerpener Museum gelangt ist. Diese Bilder, zu denen vielleicht auch die kleine Grablegung der Wiener Galerie gehört, stehen landschaftlich auf der höchsten Entwickelungsstufe des 14. Jahrhunderts. Man sieht, daß Simone in Avignon als Vermittler zwischen nordischer und südlicher Malart eine Rolle gespielt hat.

Simones Hauptschüler war sein Schwager Lippo Memmi, der sein eigenes Hauptwerk, das riesengroße Wandbild der „Majestas" im Rathause zu San Gimignano, 1317, also zwei Jahre nach dem Rathausbilde seines Schwagers in Siena, ausführte. Das mächtige, heiter getönte Bild zeichnet sich durch eine erstaunlich eingehende Durchführung aus, steht an ruhiger Größe der Gesamtwirkung aber hinter dem Bilde Simones zurück. Von Memmis Altarwerken, die nicht auf der Höhe des Zeitstils stehen, tragen die der Servitenkirche zu Siena, des Berliner Museums, der Uffizien (1333) und des Domes zu Orvieto seine Namenszeichnung.

Neues frisches Leben brachte die Schule der Lorenzetti, in der trotz ihrer Wechselbeziehungen zu Florenz die sienesischen Eigentümlichkeiten schließlich auf die Spitze getrieben wurden. Pietro Lorenzetti (erwähnt zwischen 1309 und 1348), der an Duccio anknüpft, war der ältere, Ambrogio Lorenzetti, der schon Simone zur Voraussetzung hat, alles in allem aber doch wohl der bedeutendere der Brüder. Von Pietro Lorenzettis Hand haben sich, außer den leidenschaftlich bewegten Fresken aus der Leidensgeschichte im linken Querschiff der Unterkirche von Assisi, von denen wenigstens die Abnahme vom Kreuze und die Grablegung eigenhändig sind, und abgesehen von den nicht minder bewegten Wandgemälden in San Francesco zu Siena,

von denen wenigstens die Kreuzigung auf Pietro selbst zurückgeht, nur Altarwerke erhalten. Um 1320 entstand das auffallend frei behandelte gotische Altarblatt (Maria mit Heiligen) in der Pfarrkirche zu Arezzo, 1328 die große Madonna zwischen Heiligen in der Kapelle San Ansano zu Dofana bei Siena, Bilder, in denen die Grünschattigkeit der Fleischmodellierung bereits durch helle, warmschattige Tönung überwunden ist. Ruhig und groß, voll seelischen Lebens erscheint die Madonna mit acht Engeln von 1340 in den Uffizien. Mit vielen sittenbildlichen Zügen ausgestattet aber ist die bewegte „Geburt der Jungfrau" von 1347 im Dom-Museum zu Siena, ein Bild, in dem florentinische Rückwirkungen unverkennbar sind.

Pietros Bruder, Ambrogio Lorenzetti, feierte seine Triumphe hauptsächlich als Wandmaler. Seinen Tafelbildern, deren klassisch strenge Madonnenprofile charakteristisch für ihn sind, geht man am besten in den Akademiesammlungen zu Siena und Florenz nach. In der Akademie zu Siena trägt seine „Madonna dei Donzelli" benannte „Verkündigung" mit den fast griechisch schönen Engelköpfen die Jahreszahl 1344. Nach Kern ist es das erste bekannte Bild, dessen Fußbodenfluchtlinien sich in einem Punkte treffen. In der Akademie von Florenz kennzeichnen die Predellenbilder mit den Geschichten des hl. Nikolaus von Bari (um 1332) die frühere, die „Darstellung im Tempel" von 1342 die spätere Zeit des Meisters. Von seinen Fresken aus der Franziskanerlegende in San Francesco zu Siena, die schon Ghiberti gefeiert hat, sind nur Bruchstücke gerettet worden, deren Kompositionen von fast giottesker Anschaulichkeit sind. Seine Hauptwerke (1337—39) sind die drei großen sinnbildlichen Darstellungen im Palazzo Pubblico zu Siena, die dem stolzen und freien Bürgersinn dieser Stadt zum köstlichen Denkmal geworden sind. Das Hauptgemälde versinnbildlicht das kraftvolle, gerechte und tugendhafte Stadtregiment von Siena selbst. Über dem Haupte des in der Mitte thronenden gekrönten Stadtherrschers, der die Gemeinde verkörpert, schweben die christlichen, zu seinen Seiten, kleiner als er, sitzen die weltlichen Tugenden. Am besten erhalten ist die edle, in ruhiger Haltung hingegossene weibliche Gestalt des „Friedens" (Abb. 327). Inschriften deuten die übrigen Gestalten, Gruppen und Handlungen des Bildes, die Begriffe wie die Rechtspflege, die Bürgereintracht und die Wehrkraft verkörpern. Links unten naht ein Zug hervorragender Bürger mit lebensvollen Bildnisköpfen, rechts aber wacht die bewaffnete Macht zu Fuß und zu Rosse. Das Gemälde der zweiten Wand stellt die Segnungen einer guten Regierung dar: Bilder aus dem Geschäfts- und Kunstleben, aus dem Ernst und der Lustbarkeit friedlichen Daseins in weiter Hügellandschaft, in der alle hergebrachten Bergdarstellungen einer schlichten, wenn auch noch nicht völlig verstandenen Natürlichkeit Platz gemacht haben. Die

Abb. 327. Die Gestalt des „Friedens" aus dem Wandbild „Das Stadtregiment von Siena" von Ambrogio Lorenzetti im Rathaus zu Siena. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

dritte Wand veranschaulicht das Unheil, das im Gefolge einer tyrannischen Mißregierung die Stadt befällt: Mord und Totschlag, Raub und Plünderung, Furcht und Grauen. Die Gestalten der Habsucht, des Stolzes und der Eitelkeit umflattern das gräßliche Haupt der Tyrannei, die in eigener Person rechts von der Mauer sitzt. Als Ganzes werden diese schlechterhaltenen Allegorien uns nicht entzücken. Ihre einzelnen Gruppen und Gestalten aber atmen Kraft und Schönheit. Ein Hauptwerk der italienischen Kunst des 14. Jahrhunderts bleiben sie doch.

Pietro und Ambrogio Lorenzetti, die beide 1348 an der Pest gestorben zu sein scheinen, bezeichnen die letzte Höhe der sienesischen Kunst. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bewegte sie sich in absteigender Richtung. Barna oder Berna di Sienas (gest. 1380) große unvollendete Freskenfolge aus dem Leben Christi in der Pfarrkirche zu San Gimignano zeigt Anklänge an Simone Martini und an die Lorenzetti. Andrea Vanni (1320—1414) und sein jüngerer Bruder Lippo Vanni, Bartolo di Maëstro Fredi (1330—1410) und sein Schüler Taddeo di Bartolo (um 1363—1422) sind noch die tüchtigsten jener Künstler, die die altsienesische Richtung lahm und empfindsam in das 15. Jahrhundert hinüberschleppten; 1407 aber beriefen die Sienesen, die fremden Meistern lange ihre Tore verschlossen hatten, Spinello Aretino (S. 475) nach ihrer anmutigen Bergstadt, um einen Saal ihres Stadthauses mit Fresken zu schmücken.

Neben Florenz und Siena trat Pisa, die älteste toskanische Kunststadt, jetzt auch auf dem Gebiete der Malerei in den Hintergrund. Ein vollwertiger Pisaner des 14. Jahrhunderts ist jedoch Francesco Traino (erwähnt seit 1321), von dessem großem, 1344 für Santa Caterina gemaltem Altarwerk sich nur das Hauptbild, das den Triumph des hl. Thomas von Aquino auf Goldgrund darstellt, an seinem ursprünglichen Platze erhalten hat, während Teile von ihm ins Seminar- und ins Stadtmuseum gekommen sind. Vasari hat Traino wohl mit Unrecht als Schüler Orcagnas bezeichnet. Seine empfindsame und doch äußerliche Kunst, die den geistigen Zusammenhang zwischen Christus, Thomas von Aquino und dessen Nachfolgern durch verbindende Goldstrahlen bezeichnet, steht dem sienesischen Geschmack näher als dem florentinischen. Daß er aber, wie Supino annimmt, der Meister der berühmten Fresken an der Ostseite der Südwand des Camposanto zu Pisa sei, leuchtet uns nicht ein.

Einzig stimmungsvoll ist dieser Camposanto, der Friedhof zu Pisa, als Bauwerk (S. 453). Seine großen Freskenfolgen des 14. Jahrhunderts aber machen ihn auch zu einer der geweihten Stätten der Geschichte der Malerei. Erst seit 1350 boten seine 62 großen Wandfelder, 26 an jeder Langseite, 5 an jeder Schmalseite, sich vollendet dem Pinsel der Maler dar. Um 1350 aber war von den größten Meistern, die Florenz und Siena geschmückt hatten, außer Orcagna keiner mehr am Leben. Sie sind wahrscheinlich erst um 1370, als Orcagna bereits gestorben war, in Angriff genommen.

Teils auf Orcagna, teils auf Pietro Lorenzetti bezog in der Tat Vasari die berühmten Fresken der Ostseite der südlichen Langwand des Camposanto. Crowe und Cavalcaselle nahmen sie ganz für die Lorenzetti, Dobbert nahm sie ganz für Orcagna in Anspruch. Daß Supino sie auf Francesco Traino zurückführt, ist schon gesagt worden. Die jüngere Forschung neigt überhaupt dazu, die Bilder pisanischen Meistern unter florentinischem oder sienesischem Einfluß zuzuschreiben; nur Rothes kehrt dazu zurück, sie alle auf Entwürfe von Pietro Lorenzetti zurückzuführen. Graf Vitzthum aber glaubte auf der Grundlage von Photographien nach nicht erhaltenen Gemälden des Papstpalastes zu Avignon, in denen er mehr französische als sienesische Züge erkennt, einen starken französischen Einfluß in ihnen nachweisen zu können

Seit Reste jener Fresken Andrea Orcagnas, die den Triumph des Todes, das Jüngste Gericht, das Paradies und die Hölle darstellen (S. 477), in Santa Croce zu Florenz zum Vorschein gekommen, neigt man wieder mehr dazu, sie einem sienesischen Nachahmer Orcagnas beizumessen, der sich eng an sein Vorbild angeschlossen. Wir bescheiden uns nach wie vor, den Maler dieser vier großartigen Bilder, die den „Triumph des Todes", das „Weltgericht", die „Hölle" und das „Einsiedlerleben in der Wüste" darstellen, nicht zu kennen. Den Gedankenkreis, dem diese immer noch auf die uralten Sterbegebete fußenden Bilder angehören,

Abb. 328. Die linke Seite des Wandgemäldes „Der Triumph des Todes" im Camposanto zu Pisa. Nach Photographie von Giacomo Brogi in Florenz.

hat Brockhaus in helleres Licht gerückt. Das bedeutendste von allen ist gleich das erste von ihnen: der „Triumph des Todes" (Abb. 328), eine gewaltige, durch die große Pestzeit von 1348 erzeugte, an bekannte Sagen anknüpfende Allegorie auf die Allmacht des Todes, die übrigens nach Brockhaus nicht den Sieg des Todes, sondern den Sieg über den Tod bedeutet. Den Ort der Handlung bildet eine noch ziemlich raumlose Felsenlandschaft, in der die frommen Einsiedler hausen, die den Schrecken des Todes entrinnen. Dem stolzen Jagdzug aber, an dessen Spitze der König und die Königin reiten, stellen sich vorn links drei offene Särge entgegen. Den heiteren Jünglingen und Jungfrauen, die sich vorn rechts vor einem Orangendickicht den Musen und der Minne weihen, naht in jähem Fluge vom Himmel herab der Tod in Gestalt eines weiblichen Scheusals mit Fledermausflügeln, das die Sense zum Schnitte erhebt. Nur der Chor der Alten, der Elenden und Krüppel, denen der Tod eine Wohltat sein würde, streckt vorn in der Mitte des Bildes, vergebens um Erlösung flehend,

seine Hände nach dem Würgengel aus. Alles ist mit scharfer Charakteristik der verschiedenen Gestalten, mit starker Betonung einer deutlichen Gebärdensprache und mit abgerundeter Hervorhebung der Hauptgruppen geschildert. Jahrhunderte noch werden von dieser Allegorie ergriffen werden. Das zweite Bild, das das Jüngste Gericht darstellt, lehnt sich in hieratisch-symmetrischer Steifheit an bekannte Vorbilder an. Eigenartig ist nur, daß der Weltrichter und seine Mutter in zwei gleichgestalteten mandelförmigen Nimben nebeneinander im Himmel thronen. Das dritte Bild, die Hölle nach Dantes Einteilung, in deren Mitte die Spukgestalt des Teufels als Menschenfresser sitzt, entspricht kaum unserem heutigen Geschmack. Das vierte Bild aber, das, einen Gedanken des ersten Bildes selbständig weiterspinnend, die Einsiedler in der thebanischen Wüste darstellt, fesselt gerade durch die schlicht menschlich aufgefaßten Einzelbilder, die in der auch hier noch raumlos, eben deshalb aber für den unten vorüberschreitenden Beschauer stilvoll dargestellten großen Felsenlandschaft zerstreut sind.

Der Westteil der Südwand ist in zwei Reihen mit sechs köstlichen, 1371—72 von Francesco da Volterra gemalten Bildern aus der Geschichte Hiobs geschmückt. Schon der „Prolog im Himmel", in dem Gott-Vater, von großen Flügelengeln geleitet, in Wolken über den Wassern herabschwebt, den rechts vorn am Felsen haftenden Satan zu demütigen, gehört zu den großartigsten und geistvollsten Schöpfungen des 14. Jahrhunderts; und für die ganze Reihe ist es bezeichnend, daß Vasari sie keinem geringeren als Giotto selbst zuschrieb.

Das Mittelstück der Südwand ist zunächst dem Ortsheiligen Pisas, dem hl. Rainer (Ranieri), geweiht, dessen Lebensgeschichte hier von bekannten Malern der Nachfolge Giottos in sechs großen Bildern dargestellt wurde; die drei oberen, schwächeren, malte Andrea von Florenz 1376—77 (S. 376); die drei unteren, besseren, die an landschaftlicher Raum- und Lichtempfindung alles übertreffen, was Toskana im 14. Jahrhundert geschaffen, malte Antonio von Venedig (S. 475) um 1386. Daneben setzte dann 1390—91 Spinello von Arezzo (S. 475) seine sechs Bilder aus der neugestalteten Legende der hl. Ephysius und Potitus.

Die vier Bilder der Ostwand, Kreuzigung, Auferstehung, Erscheinung des Auferstandenen und Himmelfahrt, die sich inhaltlich, wie Brockhaus betont hat, eng den östlichen der Südwand anschließen, hatte Vasari willkürlich dem Buffalmaco zugeschrieben; die Bilder der Westseite sind neueren Ursprungs. Die lange Nordwand aber, deren meiste Arkadenfelder erst im 15. Jahrhundert die berühmten Fresken Benozzo Gozzolis erhielten, ist in ihren westlichen Teilen seit 1390 von Pietro da Puccio von Orvieto mit den Bildern der Schöpfungsgeschichte geschmückt worden, in deren etwas weichlichem Stil die rundlichere Modellierung der nackten Leiber wieder zur Jahrhundertwende hinüberleitet. Man sieht, die bekannten Künstler dieses Zeitraums, die im Camposanto gemalt haben, stammten aus Florenz und Venedig, aus Arezzo, Volterra und Orvieto; schon sie bezeugen die Verbreitung, die der Stil Giottos, hier und da mit sienesischen, bei Antonio Veneziano mit oberitalienischen Einflüssen gepaart, in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts durch ganz Italien gefunden hatte.

In den Bergen Umbriens entwickelte sich die Malerei, wie neuerdings namentlich Rothes, Jacobsen und Bombe gezeigt haben, anfangs in römischen, dann in toskanischen, seit 1300 vornehmlich in sienesischen Gleisen, blieb aber an künstlerischer Kraft und Bedeutung einstweilen hinter ihren toskanischen Schwestern zurück. Ist im Herzen Umbriens, in Assisi, doch auch kein Umbrier zur Ausschmückung der Kirche des hl. Franz zugelassen worden. Die nordwestlicher gelegenen Städte Gubbio, Fabriano und Perugia bildeten hier im 14. Jahrhundert

die Mittelpunkte der Kunst; aber die schwachen trezentistischen Freskenreste dieser Städte müssen wir der Sonderforschung überlassen. Oderisio von Gubbio, der 1264 noch in Gubbio, 1295 aber in Rom nachweisbar ist, wo er um 1299 starb, ist schon durch Dante, der ihn zugleich feiert und wegen seines Hochmuts ins Fegefeuer versetzt, unsterblich geworden. Er gilt als der Gründer der umbrischen Buchmalerschule, die wirklich einen nachhaltigen Einfluß auf die Großmalerei ausgeübt hat. Die miniaturenhafte Kleinlichkeit der Behandlung, die, ins Große übersetzt, zu haltlos umrissenen Gestalten führt, der Holdseligkeit der Gesichtszüge aber keinen Abbruch tut, zeigt z. B. das sienesisch angehauchte Wandbild des seit 1316 in Gubbio erwähnten Meisters Guido Palmerucci in der oberen Kapelle des Gemeindehauses zu Gubbio. Die thronende Maria, die hier zwischen Heiligen dargestellt ist, reicht dem knieenden Bannerherrn das Kind zur Anbetung dar. In Fabriano aber tritt zuerst Alegretto Nuzi hervor, der auf seinen zeitlich schwer einzuordnenden Berliner Bildern, der Kreuzigung und der Muttergottes zwischen Heiligen, Fabriano als seine Heimat bezeichnet. Daß er der Allegretto Nucci sei, der 1346 in Florenz nachweisbar ist, wird gegen die Meinung Suidas von Venturi und von Bombe aufrechterhalten. Das Altarbild von 1365 in der Vatikanischen Galerie trägt die Bezeichnung „de Fabriano" allerdings nicht und ist derber als das feinere Berliner Bild, das, wie das nicht minder zart gemalte Triptychon des Domes von Macerata (1369), die Ortsangabe enthält. Aber daß jenes vatikanische Bild den Jugendstil des Meisters zeigt, der 1373 oder 1374 in Fabriano starb, ist doch nicht unmöglich.

In Perugia ist von der Malerzunft bereits 1286, von der Zunft der Buchmaler und Schreiber 1310 die Rede. Noch aus dem 13. Jahrhundert stammen die drei unter römischem Einfluß entstandenen Freskenfolgen in den Kirchen San Prospero und San Bevignate sowie in einem Saale des Stadthauses. Gegen 1300 begann, wie Bombe gezeigt hat, die Einwanderung sienesischer Künstler. Das Altarbild des Vigoroso von Siena (1280) in der Pinakothek von Perugia erinnert an die byzantinische Art Guidos von Siena. Das große vielteilige Altarstück des Meo di Guido Graziani in derselben Sammlung stammt von Duccio ab. Von den losgelösten Wandmalereien aus der zerstörten Elisabethkirche in der Pinakothek von Perugia, die der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehören, ist nur die stimmungsvolle, feinfühlige Darstellung des Rosenwunders der hl. Elisabeth von Thüringen von 1330 künstlerisch empfunden.

Von der spätmittelalterlichen Malerei Toskanas und Mittelitaliens dürfen wir aber nicht Abschied nehmen, ohne einen Blick auf die gleichzeitige Mosaik-, Glas- und Buchmalerei dieser Gegenden geworfen zu haben.

Die bedeutendsten Mosaikunternehmungen, die nach der Mitte des 13. Jahrhunderts nördlich von Rom und südlich von Venedig ausgeführt wurden, waren in Florenz das Apsismosaik von San Miniato (S. 202) und die jüngeren Kuppelmosaiken des Baptisteriums (S. 202), an deren äußeren Kreisen nach Pératé und Venturi möglicherweise sogar Cimabue mitgearbeitet hat, in Pisa das Mosaik in der Halbkuppel des Domchors, dessen thronenden Christus 1301 ein Meister Francesco, dessen Johannes, zur Linken des Heilands, 1302 kein Geringerer als Cimabue schuf (S. 469), während die nicht mehr byzantinisch, sondern gotisch dreinblickende Mutter des Heilands zu seiner Rechten erst 1321 hinzugefügt wurde, endlich in Orvieto die Mosaizierung einiger Hauptfelder der Domfassade, an deren Herstellung Andrea Orcagna mitgearbeitet haben soll. Schade nur, daß gerade an dieser Fassade die alten Mosaiken untergegangen und durch neue ersetzt worden sind.

Die Glasmalerei kam im Gefolge der gotischen Baukunst aus dem Norden. Als die ältesten erhaltenen Glasgemälde Italiens gelten die von Thode und von Mandach untersuchten Fenster der Kirche San Francesco in Assisi, die, anfangs noch in gutem alten Teppichstil gehalten, allmählich aber „gotischer" werdend, vom 13. ins 14. Jahrhundert hinüberleiten. Die meisten sollen von den Künstlern entworfen sein, die ihre Wände mit Gemälden geschmückt haben. Simone Martini wird das schöne Figurenfenster einer Kapelle der Unterkirche zugeschrieben. Gerade aus Assisi stammte aber auch der namhafteste italienische Glasmaler dieser Zeit, Giovanni di Bonino, dessen Hand man in den vierteiligen Fenstern der Kapellen des hl. Antonius und des hl. Stephanus in der Unterkirche zu erkennen glaubt. Sicher arbeitete Giovanni 1321 und 1330 mit Lorenzo Maitani an den farbensatten Gemäldefenstern des Langhauses des Domes zu Orvieto, 1330 an den Darstellungen aus dem Leben des Erlösers und seiner Mutter am großen Chorfenster dieser Kirche, die in den Morgenstunden den ganzen Raum mit farbigem Licht erfüllen. In Pisa besitzt San Francesco (jetzt Museo Civico) noch Glasgemälde des 14. Jahrhunderts. Das schönste der von Hans Semper untersuchten Domfenster zu Florenz ist jenes über der zweiten Südtür, das nach Agnolo Gaddis (S. 475) Entwurf 1394 von Antonio da Pisa ausgeführt wurde. Den ganzen Osträumen des Domes von Florenz aber verleihen die erst im nächsten Jahrhundert ausgeführten farbigen Verglasungen jenes tonige Halbdunkel, das über die weniger glücklichen Baugedanken, die sich hier im Inneren bemerkbar machen, mystisch hinwegtäuscht.

Die Buchmalerei Toskanas hob sich gleichzeitig mit der Tafelmalerei. Die Chorbücher, die städtischen Urkundenbücher und die Novellen und Reimdichtungen der Poeten wurden im Laufe des 15. Jahrhunderts immer reicher und feiner mit Miniaturen versehen. Auf die Ausstattung der Dichterwerke scheint Petrarca einen bedeutenden Einfluß ausgeübt zu haben; aber auch erhaltene Malernamen lassen sich nicht selten mit erhaltenen Handschriftenbildern verbinden. Florentiner kommen dabei kaum in Betracht. Besonders die Sienesen, deren Art vielfach an die Miniaturmalerei anklingt, waren auf diesem Gebiete zu Hause. Daß Duccio Buch- und Buchdeckelmaler gewesen, ehe ihm die „Majestas" übertragen wurde, ist urkundlich überliefert. Auch Simone Martini soll eine Reihe von Büchern ausgemalt haben. Mit Wahrscheinlichkeit wird wenigstens das feinfühlige Titelblatt der Abschrift des Virgil in der Ambrosianischen Bibliothek auf ihn zurückgeführt. Der Dichter sitzt, wie ein Johannes auf Patmos, unter Bäumen da und blickt, Begeisterung heischend, gen Himmel. Lippo Memmi galt früher als der Meister der hübschen kleinen Bilder, mit denen die Chorbücher der Kollegiatkirche zu San Gimignano geschmückt sind. Sie gehen nur auf einen seiner Nachfolger zurück. Von einem Nachfolger Simone Martinis oder Memmis rührt aber auch die umfangreiche, reich und wirksam mit Bildern geschmückte Handschrift der Legende des hl. Georg im Archiv der Peterskirche in Rom her. Der bedeutendste dieser sienesischen Nachzügler der Handschriftenmaler war Niccolò di Ser Sozzo Tegliaca, der Schöpfer der feinen Himmelfahrt der Jungfrau im „Caleffo dell' Assunta" (um 1334) des sienesischen Staatsarchivs.

Goldgrundumstrahlte helle, besonders rote und blaue Gewandfarben, weißliche Lichter bei grauen oder grünlichen Schatten in der Fleischmodellierung und zarte, sorgfältige Umrisse, die auch hier immer mehr mit Farbe verdeckt werden, kennzeichnen die toskanische Buchmalerei dieser Zeit.

Von den umbrischen Malern ist Oderisio von Gubbio schon als Handschriftenmaler von Fach genannt worden (S. 486). Dante läßt ihn von dem jüngeren Bolognesen Franco, dem Vertreter der neuen Richtung, überflügelt werden, wie Cimabue von Giotto. Als

Bilderhandschriften, die Oderisio wahrscheinlich mit Recht zugeschrieben werden, seien zwei Meßbücher im Archiv der Peterskirche zu Rom hervorgehoben. Das eine von ihnen, dessen Hauptbild eine Verkündigung ist, stellt das Marienleben dar, das andere verbildlicht besonders die Taten des hl. Georg. Hauptsächlich in den Anfangsbuchstaben angebracht, verraten diese Bildchen alle fröhlichen und lauteren Eigentümlichkeiten der frühumbrischen Kunst; und gerade hier erkennen wir, daß die frühumbrische Kunst nicht nur Florenz, sondern auch Siena gegenüber ihr eigenes Gesicht zeigte. Alles in allem genommen, hatte die toskanische und mittelitalienische Malerei des Trecento (14. Jahrhundert) eine reine Höhe des selbstbewußten Idealstils erreicht, an den, da das Quattrocento (15. Jahrhundert) sich andere Aufgaben stellte, erst das Cinquecento (16. Jahrhundert) wieder anknüpfte.

2. Die oberitalienische Kunst von 1250 bis 1400.

A. Die oberitalienische Baukunst von 1250 bis 1400.

Früh und selbständig hatten die oberitalienischen, hatten besonders die lombardischen Baumeister in die Entwickelungsgeschichte der christlichen Baukunst eingegriffen. Der Übergang zur Gotik erfolgte gerade hier anfangs nur in Einzelformen, die der romanischen Gesamtform angehängt wurden. Am Dom von Cremona z. B., dessen Hauptfassade jetzt noch im pisanisch-romanischen Stil ausgeführt wurde, wagen gotische Anklänge sich erst in der Backsteinfassade des linken Querschiffs hervor, die dem 14. Jahrhundert angehört. Marmorschauseiten gehören in Oberitalien übrigens zu den Seltenheiten. Überall herrscht der Ziegelbau mit Terrakottaschmuck, der für ganz Italien besonders von H. Strack, für Oberitalien von L. Gruner im Zusammenhang behandelt worden ist. Der Ziegelstein wird hier jedoch oft auch vom Marmor unterstützt und gehoben. In der Steinarbeit aber führten jetzt die Maestri Campionesi, deren Heimat Campione am Luganer See war, die Rolle weiter, die die Maestri Comacini (S. 108 und 208) schon seit Jahrhunderten gespielt hatten. Im Übergang zur Gotik steht, wie wir gesehen haben (S. 207), in Oberitalien schon die unmittelbar von Burgund abhängige Zisterzienserabtei Chiaravalle bei Mailand. Die älteste echt gotisch konstruierte Kirche Oberitaliens, Sant' Andrea zu Vercelli (1219—24 und später), weist mit ihren Strebebogen von außen, ihren Bündelpfeilern von innen auf unmittelbare Stilübertragung von Paris zurück. Aber auch die Bettelordenkirchen Oberitaliens, mit denen auch hier die Hochgotik beginnt, zeigen seltener toskanische als unmittelbar französische Einflüsse. Auch hier sind sie teils flach gedeckt oder mit offenem Dachstuhl versehen, teils eingewölbt. Noch im 14. Jahrhundert wurden z. B. San Niccolò in Treviso, San Fermo Maggiore in Verona und die Eremitanerkirche zu Padua mit kielförmigen Holzgewölben über gotischen Arkaden gedeckt. Die früheste, völlig in Stein eingewölbte Franziskanerkirche dieser Gegenden ist San Francesco in Bologna (1246—61), ein Bau, dessen sechsteilige Mittelschiffsgewölbe, dessen Chorumgang mit Kapellenkranz, dessen achteckige Bündelpfeiler von Burgund herübergenommen zu sein scheinen. Die Strebebogen sind aber auch hier erst später hinzugefügt. Die gleiche Chorbildung (1267) zeigt die berühmte Kirche des hl. Antonius zu Padua (1232—1307). Höchst merkwürdig ist hier jedoch die Verbindung des gotischen Kapellenkranzchores mit dem Kuppelsystem der Markuskirche von Venedig über dem Lang- und dem Querhaus. Die kuppeltragenden sechs Hauptquadrate sind rundbogig überspannt; die Seitenschiffarkaden und Fenster aber benutzen bereits den Spitzbogen. Dem Gesamteindruck fehlt innere Übereinstimmung, nicht aber malerischer Reiz und räumliche Wucht.

Zahlreiche Bettelordenkirchen Oberitaliens folgten dann aber doch dem toskanischen Schema mit der Kapellenreihe an der Hinterwand des Querschiffes. Nur daß der gerade Abschluß hier seltener ist als der vorspringend vieleckige. Ein besonders klarer, durchweg aus quadratischen Jochen zusammengesetzter Bau mit gerade geschlossenen Chorkapellen und ruhig gegliederten Pfeilern ist Santa Maria del Carmine in Pavia, deren breitgelagerte, von mächtiger Fensterrose beherrschte Schauseite (seit 1373) doch auch nur wegen der Spitztürmchen auf ihren Strebepfeilern und ihren spitzbogigen Tür- und Fensteröffnungen gotisch genannt werden könnte. Ihr kräftiges Kranzgesimse aus Ziegelsteinen macht sie trotz oder mit ihren Fenstereinfassungen aus Marmor zu einer Hauptschöpfung der lombardischen Terrakottaarchitektur. Älter noch und reicher als sie, aber stärker erneuert ist die Backsteinfassade von San Francesco in derselben Stadt. Unter den Kirchen des venezianischen Gebietes, in dem die polygonen östlichen Kapellenschlüsse und weitgestellte Rundpfeiler vorherrschen, sind einige noch flachgedeckt. Die eingewölbten großen Musterbauten dieser Richtung aber, deren Inneres, von den polygonen Kapellenschlüssen abgesehen, auffallend an das von Santa Maria Novella in Florenz erinnert, sind die Franziskanerkirche Santa Maria Gloriosa de' Frari (seit 1330) und die Dominikanerkirche San Giovanni e Paolo (seit 1333; Abb. 329) in Venedig, deren Baugeschichte Thode aufgeklärt hat. Es sind schlichte, großräumige Bauten, die durch die Werke der Bildnerei und Malerei, mit denen die Jahrhunderte sie geschmückt haben, zu heiligen Hallen der Kunst geweiht wurden. Ihre Schauseiten, die von einfachen Rundfenstern beherrscht werden, sind künstlerisch anspruchslos.

Abb. 329. Das Innere der Kirche San Giovanni e Paolo in Venedig. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Als schönste gotische Schauseite der Lagunenstadt gilt die Westfassade von Santa Maria dell' Orto, deren Seitenschiffe sich auch nach vorn mit stattlichen Spitzbogenfenstern unter

zierlichen Spitzbogenfriesen und Nischenreihen mit Standbildern öffnen. Die hübscheste, aus Marmor und Backstein zusammengesetzte gotische Fassade Veronas besitzt die einschiffige kleine Kirche San Fermo. Großen Einfluß gewann die reizende, mit Zieraten in Terrakotta und Majolika geschmückte Fassade von San Francesco in Bologna; und zu den reinsten und reichsten Backsteinfassaden, außer den schon genannten in Pavia, gehört auch die schöne Schauseite von Sant' Agnese in Lodi. Auf anderem Boden aber stehen die nach pisanischer Art weiß-schwarz geschichteten Marmorfassaden, von denen die des Domes zu Genua, dessen alte Säulenbasilika 1307—12 mit Spitzbogen über den Rundsäulen ausgestattet wurde, die Motive echt französischer Gotik ihren Wechselschichten dunklen und hellen Marmors anzupassen sucht, wogegen die reich gegliederte Marmorfassade des Domes von Monza, dessen fünfschiffiger gotischer Neubau seit 1300 erstand, offenbar dem Backsteingeschlecht entsprungen ist und es daher im Marmor doch zu keiner ruhig großen Wirkung bringt.

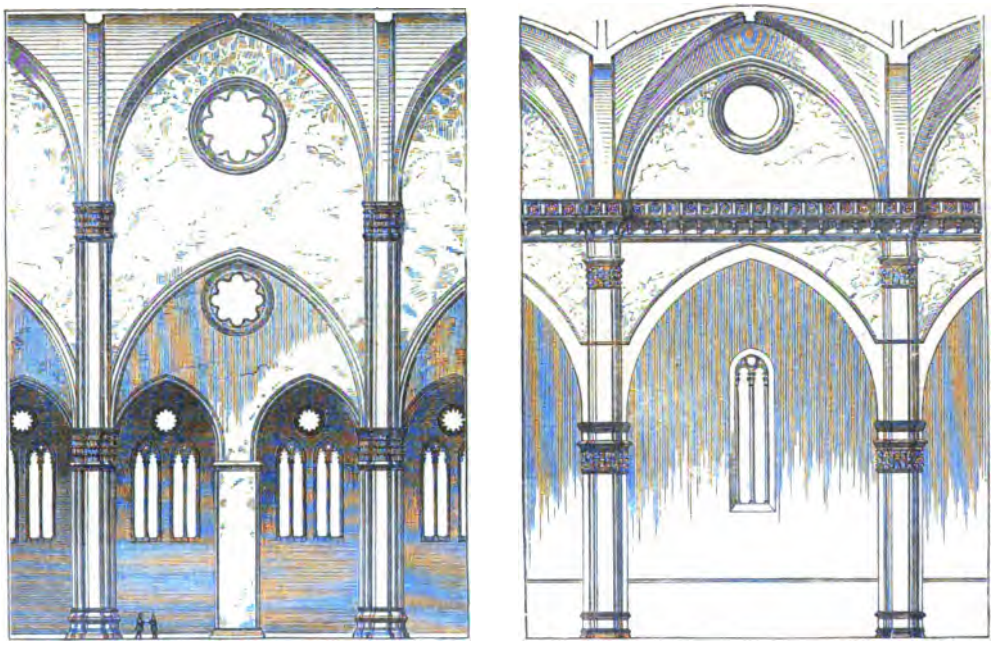
Eine Stellung für sich nimmt allen diesen Gebäuden gegenüber die Prachtkirche des Kartäuserklosters (Certosa) bei Pavia ein, die Giovanni Galeazzo Visconti seit 1396 errichten ließ. Zur Erforschung ihrer Baugeschichte hat Luca Beltrami das meiste beigetragen. Gehört ihr Aufbau auch erst dem 15. Jahrhundert an, so wurden ihre Grundmauern doch noch im gotischen 14. Jahrhundert gezogen. Das dreischiffige Langhaus geleiten Kapellenreihen, die es fünfschiffig erscheinen lassen. Querhaus und Chor sind als drei gleiche Kreuzarme ausgebildet, von denen jeder kleeblattförmig endet. Die Pfeiler sind gotisch gegliedert. Der Spitzbogen, der im Gewölbe herrscht, wird aber vielfach, besonders in den Arkaden und Fenstern, wieder durch den Rundbogen ersetzt. Die Rückkehr zum Rundbogen ist hier jedoch nicht als Erneuerung des romanischen Stils, sondern als Übergang zum Rundbogen der Frührenaissance aufzufassen, die dann an der herrlichen Fassade und den übrigen Außenseiten alle ihre Reize entfaltet. Auch der Dom von Como wurde schon 1396 gegründet, gehört mit seiner schönen Frührenaissancefassade aber völlig dem nächsten Zeitraum an.

Die gotischen Glockentürme Oberitaliens unterscheiden sich nicht immer, doch aber oft durch Spitzbogenmotive von ihren romanischen Vätern, gehen manchmal aber auch nach kurzem Besinnen ins Achteck über und sind mit kegelförmigem Helm über offener Oberhalle bekrönt. Romanisch wirkt noch trotz seiner schlanken Kegelspitze der vierseitige Campanile (1339 bis 1341) des Domes von Piacenza. Reich gegliedert ist der gotische Aufsatz des Glockenturmes von Ospedaletto am Comosee. Am reichsten aber erscheint der achtseitige Turm von San Gottardo in Mailand (1328—79), dessen heitere Hülle von abwechselnd rotem Backstein und weißem Haustein die ganze Gattung kennzeichnet.

Auch die beiden mächtigsten Kirchen Oberitaliens stehen einigermaßen außerhalb der übrigen Entwickelung und greifen ihrer Ausführung nach stark ins 15. Jahrhundert hinüber, müssen aber doch schon hier eingereiht werden. Zuerst San Petronio in Bologna. Diese Kirche, die dem hochverehrten Schutzheiligen der reichen Stadt geweiht wurde, sollte nach dem Plane von 1388 die gewaltigste der Welt werden. Aber der Bau wurde schon 1440 eingestellt, als kaum das Langhaus fertig war, das heute noch von dem Ehrgeiz der Bologneser des 14. Jahrhunderts zeugt. Die Pfeilergestalt, die Bogenspannung, die Raumempfindung sind denen des Langhauses des Domes von Florenz nachgebildet (Abb. 330a u. b); aber die Verhältnisse sind hier in Bologna höher und „gotischer", die häßliche Konsolengalerie ist fortgelassen; und an die Stelle der kahlen, von schmalen Fenstern durchbrochenen Wandfelder der Seitenschiffe tritt hier der Ausblick auf die Doppelfenster der Seitenschiffkapellen. Als den

vollkommensten Binnenraum der italienischen Gotik bezeichnet Dehio mit Recht den vollendeten Teil der Kirche des hl. Petronius.

Dann der Dom zu Mailand, über dessen Baugeschichte wir durch Arbeiten von Camillo Boito, Luca Beltrami und Alfred Gotthold Meyer unterrichtet sind. Auch hier sollte der Welt nie Gesehenes gezeigt werden. Der Bau begann 1386 und war 1431 bis zur Einwölbung des Mittelschiffes gediehen. Aber jahrhundertelang wurde noch weiter an ihm gebaut, ja die Fassade wurde erst in unseren Tagen vollendet. Der Mailänder Dom, der ein fünfschiffiges Langhaus, von dreischiffigem Querhaus durchschnitten, und einen von drei



a b

Abb. 330. Das System der Kirche San Petronio in Bologna (a) im Vergleich mit dem System des Domes zu Florenz (b). Nach H. Dehio und G. v. Bezold, „Die kirchliche Baukunst des Abendlandes".

Achteckseiten gebildeten Chorschluß mit Umgang, aber ohne Kapellenkranz, besitzt, nähert sich nach seiner ganzen Anlage und seinem Aufbau mit Bündelpfeilern, Strebepfeilern und Strebebogen mehr der nordischen Gotik als irgendein anderer Dom Italiens. Seinem Rauminhalt nach ist er die größte, seinem weißem Marmormaterial nach die prächtigste echt gotische Kirche der Welt. Für den ursprünglichen Plan scheint eine Genossenschaft campionesischer Meister (S. 488) verantwortlich zu sein. Bald aber traten italienische Baukünstler, wie Andrea degli Organi und Bernardo da Venezia, hervor, und wiederholt wurden, wenn die italienischen Architekten sich in Sackgassen verrannten, deutsche Baumeister, wie Heinrich Parler von Gmünd (S. 413) und Ulrich von Ensingen (S. 414), oder französische Fachleute, wie Jean Mignot aus Paris, zu Hilfe gerufen; schließlich aber waren es doch Italiener, mit deren Hilfe die Vierungskuppel, die den Bau krönt, vollendet wurde. Übrigens zeigt der turmlose Mailänder Dom keineswegs rein französische oder deutsche Art. Das italienische Raumgefühl mit seiner stärkeren Betonung der wagerechten Richtung spielt vielfach hinein; und selbst in den

bildnerischen Einzelheiten spricht sich oft eine neue und eigenartige, doch aber echt lombardische Empfindung aus. Neu sind jedenfalls auch die Pfeilerkapitelle, die aus Standbilderkränzen (Abb. 331) bestehen, ohne daß man in dieser Neuerung einen Fortschritt sehen könnte; und neu für Italien war die vielleicht von Frankreich ausgegangene, dann in Spanien heimisch gewordene Abstufung der Höhe der fünf Schiffe, so daß die inneren Seitenschiffe zwischen den äußeren und dem Mittelschiff die Mitte halten. Seit Burckhardts abfälligem Urteil pflegt der Kunstwert des Mailänder Domes gering eingeschätzt zu werden. Für das von späteren Jahrhunderten verhunzte Äußere, das nur als märchenhaftes „Marmorgebirge" unsere Phantasie gefangen nimmt, ist das auch ohne weiteres zuzugeben. Das Innere des hochgewölbten Pfeilerwaldes aber wirkt mit seinem durch — spätere — Glasfenster erzeugten farbigen Dämmerlicht auf den Unbefangenen nach wie vor mit weihevollem Zauber ein.

Abb. 331. Das Innere des Domes zu Mailand. Nach Photographie von Giacomo Brogi in Florenz.

Die weltlichen Bauten der oberitalienischen Gotik, die uns A. Haupts zusammenfassendes Werk näher gebracht hat, können sich mit den toskanischen an Wucht und innerer Größe nicht messen, sind ihnen an dekorativer Pracht aber oft überlegen.

Den Reigen der Rathäuser eröffnet der Palazzo Pubblico zu Cremona (1245) mit seiner durch sechs Spitzbogen gebildeten Erdgeschoßhalle. Vorbildlich aber wurde das Stadthaus von Piacenza, „il gotico" zubenannt (seit 1281), dessen Erdgeschoß sich, aus Sandsteinquadern erbaut, als kräftige Pfeilerhalle in fünf Spitzbogen öffnet, während das Obergeschoß, aus Backsteinen mit Verzierungen aus gebranntem Ton aufgeführt, unter mächtigem, auf Tragsteinen ruhendem Zinnenkranze von sechs dreiteiligen, reich umrahmten Fenstern durchbrochen wird. Weitaus der berühmteste und mächtigste dieser Regierungspaläste Oberitaliens aber ist der Dogenpalast von Venedig (Abb. 332). Die der See zugekehrte Schauseite, die zwischen 1310 und 1340 entstand, wurde maßgebend für die der Piazzetta zugekehrte Seite, die erst 1423—38 hinzugefügt wurde. Das Erdgeschoß öffnet sich mit langen, von kurzen, kräftigen Rundsäulen

getragenen Spitzbogenarkaden, denen die enger gestellten, reicher durchbrochenen Arkaden des ersten Obergeschosses in doppelter Anzahl entsprechen. In glatter, ungegliederter, nur mit eingelegten Rautenmustern flach geschmückter Fläche erheben sich, nur von wenigen Fenstern durchbrochen, das zweite und dritte Obergeschoß. Daß der schwere Oberbau zu den beiden reizvollen Untergeschossen nicht in richtigem Verhältnis steht, ist oft empfunden, noch öfter gerügt worden. Man darf aber nicht vergessen, daß die Spiegelung im Wasser, auf die gerade die ältere, ursprüngliche Fassade berechnet ist, auch diese Verhältnisse auf den Kopf stellt.

Von den oberitalienischen Gerichtspalästen ist der Palazzo della Ragione zu Padua

Abb. 332. Der Dogenpalast zu Venedig. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

(1192—1270), der durch die Anmut seiner zweistöckigen, noch halb romanischen Außenhalle berühmt ist, voranzustellen. Die mächtige hölzerne Spitztonne, die seinen großen Hauptsaal überwölbt, gehört ursprünglich der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts an, wurde aber nach einer Feuersbrunst von 1420 erneuert. Vollgotisch hingegen erscheint der Palazzo de' Giureconsulti von 1292 in Cremona mit seinen mächtigen dreiteiligen Spitzbogenfenstern und seinem kräftigen Abschluß durch Bogenfries und Zinnenkranz. An öffentlichen Hallen hat Oberitalien der Loggia de' Lanzi in Florenz (S. 455) an wuchtiger Größe nichts an die Seite zu setzen; aber die zweibogige Loggia de' Mercanti in Bologna (1332—84) ist trotz ihres geschlossenen, von Zinnen bekrönten Obergeschosses wohl der anmutigste und reichste gotische Backsteinbau Italiens. Das Stab- und Maßwerk der Fenster, das von weißem Marmor eingesetzt ist, verleiht ihm leuchtenden Schimmer. Ein hübscher, in pisanischer Schwarzweißschichtung ausgeführter Bau des ersten Viertels des 14. Jahrhunderts aber ist die Loggia degli Osii in Mailand, von der aus die öffentlichen Verkündigungen an das Volk ergingen: das Erdgeschoß öffnet sich in

fünf breiten Rundbogen, das erste Obergeschoß in ebensolchen Spitzbogen, wogegen das attikaartige zweite Obergeschoß von fünf Dreifenstergruppen durchbrochen wird. An Wohnbauten gotischen Stils fehlt es in Oberitalien vollends nicht. Der Palazzo Pepoli in Bologna z. B. zeigt, wie der toskanische Familienburgenstil sich in oberitalienischer Backsteinausführung gestaltet. Der wenigstens teilweise erhaltene Palast Galeazzo II. Viscontis in Pavia (1360 bis 1366) ist der mächtigste oberitalienische Schloßbau dieses Zeitraums: ein massiger quadratischer, mit Zinnen gekrönter, von vier Ecktürmen eingefaßter Backsteinbau, dessen Innenseiten sich in Spitz- und Rundbogenhallen zum Hofe öffnen, während seine Außenwände von edelgestalteten zweiteiligen gotischen Fenstern durchbrochen werden. Wirklich eigenartig und vorbildlich aber sind nur die venezianischen Wohnhäuser dieser Art, deren heitere, fensterreiche, manchmal mit Erdgeschoßhallen versehene, in den mittleren Teilen aller Geschosse von vier- bis achtbogigen Arkadenhallen (Loggien) durchbrochene Spitzbogenfassaden sich unmittelbar aus dem Spiegel der Kanäle erheben. Ihre Wände und Säulen strahlen von weißem Marmor und buntem Gestein; ihre Unterbauten ruhen auf Pfählen, die in den Lagunenboden gerammt sind; an den Marmortreppen ihrer Haustore legen die Gondeln an. Der gotische Stil zieht sich hier bis tief ins 15. Jahrhundert hinein; und auch die älteren Gebäude dieser Art haben sich zumeist nur in der Überarbeitung dieser späteren Zeit erhalten. Der sogenannte Palazzo dell' Ambasciatore bei Santa Barnaba mag den Eindruck einer venezianischen Loggienfassade des 14. Jahrhunderts einigermaßen unverfälscht erhalten haben. Der Palazzo Contarini-Fasan ist ein reizender Ziegelrohbau dieser Art. Der mächtige Palazzo Foscari, dessen Marmorfassade typisch gegliedert ist, zeigt bereits die geschwungeneren Formen der Gotik des 15. Jahrhunderts. Die Cà Doro aber, die von dem älteren Bau wohl die offene Halle des Erdgeschosses bewahrt, ist in ihrer jetzigen Gestalt (1424 und 1437) mit ihrer ganz in Loggia und Fenster von feinster rhythmischer Anordnung aufgelösten Vorderseite das köstlichste aller gotischen Bürgerhäuser der Welt; und die Spiegelung im Wasser verdoppelt ihre Reize.

B. Die oberitalienische Bildnerei von 1250 bis 1400.

Während im vorigen Zeitraum oberitalienische Bildner Toskana und Mittelitalien beherrschten, findet jetzt, wie die Forschungen A. G. Meyers, G. Biscaros und Diego Sant' Ambrogios bereits erkennen lassen, eine so starke Rückströmung von Toskana nach Oberitalien statt, daß das Verhältnis sich beinahe umkehrt. Die besten neueren Zusammenstellungen bieten Venturi und Carotti in ihren Hauptwerken, Bertaux in Michels Handbuch und Bode-Fabriczy in Burckhardts Cicerone.

Mailand unter der Regierung der Visconti, Verona unter der Herrschaft der Scala, Venedig in der Blütezeit der Adelsvormacht waren in Oberitalien die Hauptstätten der künstlerischen Weiterentwickelung. Den Stil der Pisani brachte Giovanni di Balduccio von Pisa, wo er 1317—18 in der Domwerkstatt arbeitete, nach Mailand. In San Francesco zu Sarzana vollendete er 1328 sein schönes, pisanisch-sienesisches Grabmal des Guarniero di Castruccio, für Sant' Eustorgio in Mailand 1339 sein Hauptwerk, das großaufgebaute Marmorgrabmal des Märtyrers Petrus, das sich in der redseligen Breitspurigkeit und schwächlichen Durchführung seiner Reliefs mit den besten Werken der Schule nicht vergleichen kann, aber dennoch bahnbrechend für die Lombardei wirkte. Mit seinem Namen und der Jahreszahl 1347 bezeichnete er den bildnerischen Schmuck an der Schauseite der Kirche Santa Maria di Brera in Mailand, der sich, losgebrochen, zum Teil im Archäologischen Burgmuseum in

Mailand erhalten hat; 1349 wurde er nach Piſa zurückberufen. Sich ſelbſt ſcheint Balduccio mit dem Grabmal Azzo Viscontis in Mailand übertroffen zu haben, von dem ſich nicht viel mehr als die edle, im Todesſchlummer auf der Bahre ausgeſtreckte Geſtalt des Fürſten in der Sammlung Trivulzio zu Mailand erhalten hat.

Hier ſchließt ſich als ein Hauptwerk der lombardiſchen Bildnerei der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ſodann das Denkmal des hl. Auguſtinus an, das ſich, nach wechſelnden Geſchicken, jetzt in San Pietro in Cielo d'Oro zu Pavia erhebt. Zwiſchen 1362 und 1380 ausgeführt, ſollte es das Grabmal des Petrus Martyr in Mailand an Reichtum und Pracht übertreffen. Der Sarkophag, auf dem hier der Kirchenvater ſelbſt mit lebendigen Zügen ruht, iſt von einem in drei Rundbogenarkaden geöffneten Oberbau beſchattet, in deſſen überreichem figürlichen Schmuck uns ein Stück künſtleriſcher Entwickelungsgeſchichte entgegentritt. Während in dem unteren Teil der piſaniſche Stil des Giovanni di Balduccio noch einmal an- und ausklingt, meldet ſich in den oberen, friſcher und lebendiger ausgeführten Teilen mit anderem Formengefühl und anderer, die Bohrlöcher verſchmähender Technik jener einheimiſch oberitalieniſche Stil der Campioneſen, der feinfühliger und individueller in den Köpfen, ſchmächtiger und herber in den Geſtalten erſcheint.

Als ſelbſtändige Meiſter treten dieſe Campioneſen uns an beglaubigten Werken in Mailand, in Monza, in Bergamo und in Verona entgegen. Ihr Anteil an der dekorativen Ausgeſtaltung und am bildneriſchen Schmucke des Mailänder Domes iſt durch zahlreiche Urkunden bezeugt. Die Einzelnamen können hier nicht aufgezählt werden. Ugo da Campione ſchuf nach Planiscig ſchon 1308 das noch byzantiniſch-romaniſch wirkende Denkmal des Bernardo de' Mazzi in der „Rotonda" zu Breſcia. Enrico da Campione nennt ſich 1322. Giovanni da Campione tritt uns in Bergamo zunächſt ſchon 1340 am Baptiſterium mit den acht gut beobachteten, aber großköpfigen und handwerksmäßig ausgeführten Reliefdarſtellungen aus dem Leben Chriſti, ſpäter in großartigerer Weiſe am Nordportal von Santa Maria Maggiore entgegen, das er an zwei verſchiedenen Stellen 1341 und 1343 mit ſeinem Namen bezeichnete. Hier nimmt vor allem das von vorn geſehene, zwiſchen zwei Heiligen in der Mitte des gotiſchen Baldachins aufgeſtellte ſteife, aber tüchtige Reiterbild des Sant' Aleſſandro unſere Blicke gefangen. Die Reiterſtandbilder fangen jetzt an, zunächſt im Grabſchmuck Oberitaliens eine Hauptrolle zu ſpielen. Als weltliche Denkmäler für ſich treten ſie erſt im nächſten Zeitraum auf. Matteo da Campione (geſt. 1396) iſt der Meiſter jener prächtigen Domfaſſade von Monza und ihres wenn nicht reichen, ſo doch ernſten Bildſchmuckes, aber auch der Schöpfer der jetzt als Sängertribüne unter der Orgel des Domes verwerteten „Kaiſerkanzel", über deren Niſchenbildwerken der Heiland in merkwürdiger Auffaſſung als Donnergott emporragt. Auch an den berühmten Scaliger-Gräbern zu Verona haben die Campioneſen mitgearbeitet, wenn auch nicht in dem Umfange ſelbſtändig, wie man annahm. Schon als Werke der gotiſchen Kleinbaukunſt, die unter freiem Himmel in ſtillem, abgeſchloſſenem Winkel der maleriſchen Etſchſtadt bei der Kirche Santa Maria antica dem Sturme der Zeiten trotzen, machen dieſe einzigartigen Denkmäler der Tyrannen Veronas einen tiefen Eindruck; aber auch in der Geſchichte der oberitalieniſchen Plaſtik des Trecento nehmen ſie einen Ehrenplatz ein. Das älteſte, das des Maſtino I. (Alberto della Scala, geſt. 1277), beſteht nur aus einem freiſtehenden Giebeldachſarkophag mit beſcheidenem, noch romaniſch dreinblickendem Bildſchmuck. Das zweite, in ſeiner trotzigen Einfachheit bei großartigem Aufbau eindrucksvollſte dieſer Grabmäler, das des Cangrande della Scala (1311—29), iſt

außen über der Kirchentür aufgestellt. Auf dem schlichten, von Hunden getragenen, mit Reliefs geschmückten Sarkophage ruht die Gestalt des entschlummerten Helden; hoch oben auf der abgeplatteten Pyramide, die aus dem gotischen Baldachin über dem Steinsarg emporwächst, aber erscheint er lebend mit gezücktem Schwerte auf seinem mit der großen Turnierdecke bedeckten Streitroß (Abb. 333). Prächtig sitzt er im Sattel; Leben und den Willen zum Leben sprüht sein Antlitz, das aus der Rüstung hervorblickt. Es ist vielleicht das zugleich lebenswahrste und stilvollste Reiterstandbild, das je geschaffen worden. Daß auch dieses Denkmal nicht als campionesisch, sondern eher als venezianisch angesprochen werden kann, hat man erst neuerdings erkannt. Carotti führt es auf den venezianischen Meister Andriolo de Sanctis zurück, den wir kennen lernen werden. Uns scheint es für diesen Venezianer doch zu großzügig zu sein. Wir gestehen lieber nach wie vor, seinen Meister nicht zu kennen. Wirklich von Andriolo de Sanctis scheint das Wandgrab des Giovanni Scaligero (gest. 1350) an Santa Maria antica herzurühren.

Abb. 333. Das Grabmal des Cangrande della Scala in Verona. Nach A. G. Meyer, „Oberitalienische Frührenaissancebauten und Bildwerke der Lombardei".

Ein völliger Freibau ist dann das Scaliger-Grab Mastinos II. (1353). Auf kräftigem Untersatz steht der reich verzierte Sarkophag unter prächtigem gotischen Gehäuse, dessen Spitze das ruhig in senkrechter und wagerechter Linie empfundene Reiterstandbild krönt. Venturi und Carotti schreiben auch dieses Denkmal wenigstens der Werkstatt Andriolos zu. Das reichste, großartigste und jüngste dieser Scaliger-Denkmäler aber, das des Cansignorio della Grande (1374), ein ähnlicher gotischer Freibau wie das Mastinos II., ist wirklich als Schöpfung eines Campionesen, des Bonino da Campione, inschriftlich beglaubigt. Neben dem sechseckigen, reich gotischen Hauptbaldachin, der sich über dem Sarkophage mit dem Liegebild des Verstorbenen erhebt, streben noch sechs besondere Eckbaldachine empor, unter denen Standbilder angebracht sind. Aus den Spitzen der Giebel und Phialen aber wächst hoch oben das Postament hervor, auf dem sich das Reiterstandbild erhebt. Der bildnerische Stil als solcher ist etwas leer, steif und schwächlich; doch baut das Ganze sich in den Verhältnissen italienischer Gotik bei allem Reichtum ruhig und sicher auf. Dem Reiterbild dieses Denkmals aber ist das des Barnabò Visconti im Archäologischen Burgmuseum in Mailand (1370—80) so nahe verwandt, daß wir es auf denselben Bonino da Campione zurückführen können. Es zeigt die Vorzüge und die Schwächen des campionesischen Stils.

Die reiche bildhauerische Tätigkeit, die der Mailänder Dom in Anspruch nahm, entfaltete sich erst im Übergang zum 15. Jahrhundert zu voller Kraft. Nordische Meister wetteiferten gerade hier mit den einheimischen, von denen natürlich die Campionesen einen Löwenanteil an den Aufträgen erhielten; aber auch aus Toskana und aus Venedig wurden Bildhauer berufen. Bernardo da Venezia ist der Meister der milden, aus Holz geschnitzten und bemalten Madonna des Archäologischen Museums in Mailand. Das anschauliche Relief des Heilands mit der Samariterin am Brunnen am Waschbecken der Domsakristei (1391) ist ein Werk des vielseitigen Meisters Giovannino de' Grassi. Giacomo da Campione aber schuf um 1394 die Gestalt des Heilands zwischen Maria und Johannes über der nördlichen Sakristeitür des Domes. Zuletzt werden beide Meister, die in die malerischere und natürlichere Richtung der Folgezeit einlenken, 1398 erwähnt.

Tiefere Wurzeln als in Mittelitalien und in der Lombardei hatten die byzantinischen Anschauungen in Venedig, der Stadt des hl. Markus, geschlagen; und nur allmählich nehmen die Bildwerke, mit denen die Markuskirche immer weiter geschmückt wurde, „romanisches" und „gotisches" Ansehen an, ohne sich durch den dramatischen Hauch, der von Toskana herüberwehte, aus ihrem inneren Gleichmut und ihrer ruhigen äußeren Haltung bringen zu lassen. Den Wegen des toskanischen Einflusses auf die venezianische Bildnerei ist Planiscig, dessen Einzelausführungen wir an dieser Stelle nicht verfolgen können, neuerdings nachgegangen. Als ältestes Denkmal der pisanischen Richtung im Gebiet Venedigs erscheint der Sarkophag des hl. Lukas in Santa Giustina zu Padua (1316). Eine Vorstellung des neuen toskanischen Stils hatte Giovanni Pisano schon 1305 mit seiner schönen Madonna auf dem Altar der Arenakirche wenigstens in Padua erweckt. In Venedig selbst erschien Nino Pisano (S. 463) erst 1367 mit seinem Grabmal des Dogen Marco Cornaro in der Frarikirche. Der römische Marmorarbeiterstil aber hatte hier schon um 1317 durch Marco Romano, den Schöpfer des klassisch edlen und ruhigen Grabbildes des hl. Simeon in der Kirche des Propheten Simeon in Venedig, Eingang gefunden. Den römischen Typus des Wandsarkophags mit Betthimmel, dessen Vorhänge Engel zurückschlagen, zeigt das Grabmal des Dogen Andrea Dandolo (1354) in der Markuskirche. Durch die Ausstattung der Vorderwand seines Sarkophags mit Bildreliefs zwischen drei Standbildernischen, in deren mittlerer die Madonna thront, aber findet dieses Denkmal zugleich den Übergang zur venezianischen Sonderart. Was die Campionesen in Mailand, Bergamo, Monza und Verona, waren dann, wie schon Biscaro ausgeführt hat, die Santi im dritten, die Massegne im vierten Viertel des 14. Jahrhunderts in Venedig. Als erster venezianischer Meister, unter dessen Händen aus allen jenen Zuflüssen der neue venezianische Stil der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts frisch und voll hervorquoll, spielt in der jüngeren kunstgeschichtlichen Anschauung eine Hauptrolle jener Andriolo Santi (de Sanctis), der um 1350 die tonangebenden Grabmäler des Jacopo und des Ubertini di Carrara in der Einsiedlerkirche zu Padua in der gedachten Art ausführte und ihnen, wie die neuere Forschung aus stilkritischen Gründen für möglich hält, vielleicht um 1360 das schöne, früher irrtümlich dem Giovanni Pisano zugeschriebene Denkmal des Enrico Scrovegni in der Arenakirche zu Padua anreihte. Erst 1376—77 führte Andriolo mit seinem Sohne Giovanni den baukünstlerischen Schmuck und die Bildwerke der Kapelle des hl. Felix in der Antoniuskirche zu Padua einschließlich der Grabmäler des Bonifazio de' Lupi und Guglielmo de' Rossi an ihrer Rückwand aus. Von dem Anteil, den einige Kenner ihm an den Scaliger-Gräbern in Verona zuschreiben, ist schon die Rede gewesen (S. 496). Schwerlich mit Recht aber führen manche

Forscher den äußerlich steifen, innerlich belebten Sündenfall und die anschaulich verbildlichte Trunkenheit Noahs in den Eckgruppen am Äußeren des Dogenpalastes zu Venedig auf Andriolo zurück. Diese Gruppen sind jünger. Sie spiegeln frühestens den Stil der Massegne wider. Dem Filippo de Sanctis aber hat Planiscig die Bruchstücke des Grabmals des Odorico de Pordenone in Udine zugewiesen.

Erst in den letzten beiden Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts gewinnt die rundliche, weiche Eigenart der venezianischen Schule unter den Händen der Brüder Jacobello und Pierpaolo delle Massegne volles Leben. Ihre früheste Arbeit ist die andachtsvolle Zuhörertafel vom Grab des Rechtsprofessors Giovanni da Legnano im Museo civico zu Bologna, ein hübsches Beispiel jener Professoren- und Zuhörerreliefs, die eine Besonderheit der Universitätsstadt Bologna bilden. Dann folgt der große Marmoraltar der Massegne von 1388 bis 1396 in San Francesco zu Bologna. Stilvoll und einzigartig strebt hier alles empor. Etwas Schöneres als die Krönung der Maria, in der dieser Altar gipfelt, hat die Zeit kaum hervorgebracht. In Venedig sind die Apostel der Massegne von 1394 auf der Chorbrüstung der Markuskirche edle, volle, freie Gestalten, denen sich die auf den Seitenschranken anschließen. Um 1399 arbeiteten beide Brüder noch am Dom zu Mailand, ja Jacobello wird hier als Dombildhauer noch 1417 genannt; Pierpaolo aber schuf gleich nach 1400 das große reiche gotische Südfenster des Dogenpalastes zu Venedig. Jacobellos Sohn Paolo hingegen arbeitete z. B. nach 1386 das feine Grabmal Jacopo Cavallis in San Giovanni e Paolo; und andere Grabmäler der Massegne sind das des Dogen Simone Dandolo (1396) in der Frarikirche und die Denkmäler des Dogen Antonio Veniers (1400) und seiner Gemahlin (1411) in San Giovanni e Paolo zu Venedig. Im ganzen machte dieser weiche gotische Stil in Venedig den Übergang ins 15. Jahrhundert mit und klingt dann selbst in der venezianischen „Frührenaissance" noch sanft und wohltönend nach.

C. Die oberitalienische Malerei von 1250 bis 1400.

Der große Wurf, der der toskanischen Malerei dieses Zeitraums gelungen war, erstreckte seine Wellenkreise über ganz Oberitalien. Giottos Heldengestalten im Festsaal des Palastes des Azzo Visconti zu Mailand haben sich freilich nicht erhalten; sein Aufenthalt in Ravenna aber (S. 472) hat noch heute sichtbare Spuren zurückgelassen; seine Fresken im Palazzo della Ragione in Padua ist man im Begriff von ihrer Übertünchung zu befreien; und die Kirche der Arena in Padua strahlt ewig jung im Glanze des Hauptwerks des großen Florentiners. Kein Wunder daher, daß Giotto auch in Oberitalien Schule machte, daß im 14. Jahrhundert, von Venedig abgesehen, auch hier die öffentlichen Gebäude mit mehr oder weniger giottesken Fresken versehen wurden. Freilich stieß die Giotteske auch hier überall auf eine einheimische Kunstentwickelung, die ähnliche Ziele verfolgte wie die toskanische Malerei. Im allgemeinen aber hat die „gotische" Malerschule Oberitaliens, die man in den Schriften Venturis, Toescas, Corrado Riccis und anderer verfolgen kann, aus sich heraus so wenig Bedeutendes hervorgebracht, daß ihre Entwickelung hier nur mit raschem Blick gestreift werden kann.

Daß in der Romagna, wo eine angeborene Weichheit der Empfindung sich an Giottos Vorbild zu stählen suchte, Rimini der Ausgangspunkt der Entwickelung war, hat Brach dargetan. Von der 1307 geschaffenen, in goldgelbem Kleide und graublauem Mantel thronenden Goldgrundmadonna des Giuliano da Rimini im Dom von Urbania bis zu den neutestamentlichen Fresken von 1407 in Sant' Antonio Abate zu Ferrara läßt sich diese Entwickelung

verfolgen. Dazwischen liegen die Fresken mit den Geschichten des alten und des neuen Bundes in der Marienkirche zu Pomposa und in dem Kirchlein zu Mezzerata bei Bologna, die sich, zum Teil bezeichnet, auf die gleichzeitigen, durch beglaubigte Tafelbilder bekannten Meister der Bologneser Schule dieser Zeit zurückführen lassen: auf einen Jacopo degli Avanzi, einen Simone dei Crocifissi, einen Jacopo di Paolo und andere.

Diese Bologneser Schule beginnt mit Vitale delle Madonne, von dessen Hand bezeichnete Bilder in der Pinakothek von Bologna hängen, sich ziemlich derb und süßlich zugleich von den byzantinischen Banden zu befreien, und erreicht in Lippo di Dalmasio, von dem sich Fresken in San Procolo, ein kleines Altarwerk von 1394 in der Pinakothek zu Bologna erhalten haben, den Anschluß ans 15. Jahrhundert.

Aus dem benachbarten Modena stammt der vielgenannte Meister Tommaso de Mutina (di Modena), der, um 1320 geboren, hauptsächlich in Treviso arbeitete. Seiner Tätigkeit für den deutschen Kaiser Karl V. (um 1350) ist schon gedacht worden (S. 424). Daß er selbst in Böhmen gewesen, ist nicht ausgemacht, wenngleich italienische Schriftsteller annehmen, daß sich ihm in Deutschland eine realistische Ader erschlossen habe. In Treviso malte er 1352 im Kapitelsaal des Dominikanerklosters Kirchenväterbildnisse, in denen man wohl den Meister von Karlstein erkennt, in den Kirchen San Niccolò und San Francesco 1353 Freskodarstellungen von Heiligen und Madonnenbilder. Er starb um 1379.

In Venedig, dessen früherer Malerei Luigi Venturi und Landadeo Testi nachgegangen sind, sehen wir im 14. Jahrhundert eine Reihe aufstrebender Künstler sich bemühen, freieres, weicheres, „gotischeres" Leben mit der byzantinischen Überlieferung, die hier von geistlichen und weltlichen Würdenträgern gepflegt wurde, in Einklang zu setzen und durch reich geschnitztes und vergoldetes Rahmenwerk über ihr noch notdürftiges künstlerisches Empfinden hinwegzutäuschen. Es handelt sich hier fast ausschließlich um drei- oder vierteilige Altarwerke. Am Anfang dieser Bewegung steht, noch ganz byzantinisch gerichtet, der Meister Paulus, dessen Tod Mariä von 1333 das Museum von Vicenza, dessen „Fall des Heidentums" von 1358 die Stuttgarter Galerie besitzt. Er bezeichnete seine Bilder meist mit seinen Söhnen Luca und Giovanni. Schon „gotischer" wirken die liebenswürdigen Bilder Lorenzo Venezianos, von dessen Hand die Akademiesammlung in Venedig bezeichnete Bilder von 1357, 1359 und 1371 bewahrt, während sein letztes bekanntes Bild, die Madonna mit der Rose von 1372, sich im Louvre zu Paris befindet. Das beste Bild von Nicoletto Semitecolo, eine Krönung der Jungfrau von 1367 im Dom zu Padua, ist schon von leidenschaftlichem, aber keineswegs giotteskem Empfinden erfüllt. Ähnliche Bilder etwas jüngerer Meister, von denen Niccolò di Maestro Pietro 1430 noch am Leben war, lernt man in der Akademie zu Venedig kennen. Giotto hatte, trotz seiner Meisterschöpfung im benachbarten Padua, nirgends weniger Einfluß gewonnen als in Venedig. Es ist bezeichnend, daß jener Antonio Veneziano (S. 475), der Giotto folgte, ganz nach Toskana übersiedelte.

Umgekehrt stand es in der Lombardei. Giotto hatte selbst in Mailand gearbeitet, und von seinen Nachfolgern ist der Mailänder Giovanni da Milano (S. 475), wie es scheint, wiederholt nach der Lombardei zurückgekehrt, wo ihm neuerdings Freskenreste, z. B. in Santa Maria di Brera (1348) in Mailand und in der Kirche zu Viboldone bei Melegnano (1349), zugeschrieben werden. Entwickelungsgeschichtlich bringen uns diese und andere giotteske Schulfresken Oberitaliens jedoch nicht weiter.

Die Ausnahmen, bei denen es sich zu verweilen verlohnt, ziehen uns nach Verona und

Padua. In Verona folgt auf den ältesten namhaften Maler, Turone, dessen farbenwarmes Tafelbild der Dreieinigkeit von 1360 im Museum noch keine giottesken Züge verrät, gleich der große Altichiero da Zevio, dem in Verona selbst jedoch mit Sicherheit nur das nach 1390 entstandene Grabgemälde der Cavalli in Santa Anastasia zugeschrieben werden kann. Ein Hauptfeld seiner Tätigkeit war Padua, wo, wie vorher in Verona, als sein Mitarbeiter ein gewisser Avantus (Avanzo) genannt wird, der, wie es scheint, mit dem genannten schwachen Bologneser Jacopo degli Avanzi nichts zu tun hat. Mit dem Verhältnis Altichieros zu diesem Avanzo, der sein Schüler gewesen zu sein scheint, und ihrer gemeinsamen Tätigkeit in Padua hat die Kunstgeschichte sich seit Ernst Försters Zeiten vielfach beschäftigt. Eingehende Untersuchungen der aufgetauchten Streitfragen verdanken wir Julius von Schlosser und Paul Schubring. Vor allen Dingen handelt es sich um zwei große Freskenfolgen, die trotz ihrer Anlehnung an die Schule Giottos in der Tat selbständig über diese hinaus in neue Bahnen einlenken. Die ältere Folge, die 1376—77 entstand, schmückt die Kapelle San Felice in der Kirche des Ortsheiligen. Sie stellt, außer der Kreuzigung der breiten Rückwand, hauptsächlich eine Reihe von Vorgängen aus dem Leben des älteren Apostels Jakobus dar. Schärfer als bei Giotto sind hier die Charaktere, realistischer die Handlungen durchgebildet, die sich nicht mehr in gleichem Maße den monumentalen Richtungslinien fügen. Auch die Gebäude werden wahrer, die Landschaft wird natürlicher dargestellt, ja eine gewisse Beobachtung des atmosphärischen Lebens tritt wenigstens hier und da in der Abtönung der verschiedenen Gründe zutage. Die jüngere, 1377—79 gemalte Folge befindet sich in der Georgskapelle neben dem Heiligtum des hl. Antonius. Das Jugendleben des Heilands, seine Kreuzigung (Abb. 334) und die Krönung der Himmelskönigin, aber auch die Legenden der hl. Katharina, des hl. Georg und der hl. Lucia kommen hier in 21 großen Wandbildern zur Darstellung. Der bereits etwas gelockerte Linienadel Giottos vermählt sich hier noch deutlicher als dort mit einer neuen künstlerischen Wahrheit, die die Größe der Gestalten im Raume richtiger abstuft, das Nackte in sorgfältigerer Helldunkelmodellierung rundet und durch eine starke Vermehrung der Farben bisher unbekannte Tonabstufungen erreicht. Über die Verteilung aller dieser Bilder unter Altichiero, Avanzo und ihre Genossen gehen die Ansichten noch immer auseinander. Urkundlich wird Altichiero als Meister, der eine Reihe von Bildern in der Kapelle San Felice gemalt hat, inschriftlich wird Avanzo als Urheber der Bilder aus dem Leben der hl. Lucia genannt. Als Altichieros Hauptbild gilt mit Recht die große Kreuzigung in der Kapelle San Felice; er hat aber sicher z. B. auch eine Reihe der Bilder aus dem Leben des hl. Georg

Abb. 334. Zuschauerköpfe aus dem Gemälde der Kreuzigung von Altichiero und Avanzo in der Georgskapelle zu Padua. Nach A. Venturi, „Storia dell' Arte Italiana".

in dessen Kapelle gemalt, wogegen Avanzo außer der Lucia-Folge und einer Reihe der Georgsbilder wahrscheinlich die Schlacht von Clavigo in der Felice-Kapelle geschaffen hat.

In Padua selbst wird Guariento, der zwischen 1338 und 1378 tätig war, als Giottoschüler genannt. Mit seinem Namen bezeichnet ist ein innerlich bewegtes Bild des Gekreuzigten in der Pinakothek von Bassano. In Padua aber sind einige Freskenreste seiner Hand erhalten, nach denen Schubring ihn als ein Zwischenglied zwischen Giotto und Altichiero erkennen und die Kunst der beiden Veroneser daher als paduanisch bezeichnen zu können glaubt.

Den ältesten Glasgemälden Oberitaliens nachzuspüren oder näher auf die Mosaiken dieser Zeit in der Markuskirche zu Venedig einzugehen, würde sich für uns nicht verlohnen. Der oberitalienischen Handschriftenmalerei des 14. Jahrhunderts ließen sich dagegen manche Aufschlüsse entlocken. Auch jener Architekt und Bildhauer Giovannino de' Grassi (S. 497) hat sich als Kleinmaler ausgezeichnet: lebendig sind seine Bibelbilder in dem kleinen Gebetbuch der Bibliothek des Duca Visconti di Modrone zu Mailand; lebendig sind aber auch seine Tierbilder auf Pergament, die sich teils in der Gemeindebibliothek in Bergamo, teils in der Akademie zu Venedig erhalten haben. Natürlich nahm auch die berühmte Universität Bologna zahlreiche Handschriftenmaler in Anspruch. Bleibt jener Franco di Bologna, durch den Dante seinen Oderisio di Gubbio für überwunden ansah, uns auch ein leerer Name (S. 487), so tritt uns um die Mitte des 14. Jahrhunderts der bolognesische Buchmaler Niccolò di Giacomo als greifbarere künstlerische Persönlichkeit entgegen. Seine geistlichen Bücher in den Stiftsbibliotheken zu Kremsmünster und zu Salzburg und seine weltlichen Blätter im Stadtarchiv und im Stadtmuseum zu Bologna zeigen, daß er seine Handschriftenbilder bereits ihrer buchmäßigen Art zugunsten eines mehr bildmäßigen Charakters im Sinne der Tafeln Vitale da Bolognas zu entkleiden suchte. Die zahlreichen Genesisbilder eines Kodex in Rovigo führen uns in ihrer fortlaufenden Reihe die ganze Stilwandlung vor Augen, die sich seit der Mitte des Jahrhunderts hier in der räumlichen Behandlung der Hintergründe vollzog. Die Miniaturen des im Kunsthistorischen Museum zu Wien aufbewahrten Hausbuchs der Cerruti aber, eines naturgeschichtlichen „veronesischen Bilderbuchs" des 14. Jahrhunderts, das Schlosser zu eingehenden Untersuchungen über die höfische Kunst des 14. Jahrhunderts benutzt hat, stehen schon ganz auf dem Boden der frischen Naturbeobachtung, die gegen Ende dieses Zeitraums von Verona ausging. Man sehe nur, wie anschaulich in einem seiner Bilder (Abb. 335) bereits die Wirkung des Nordwindes auf Bäume und Menschen dargestellt wird!

Abb. 335. Die Wirkung des Nordwindes. Nach J. v. Schlosser, „Ein veronesisches Bilderbuch", im „Wiener Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen".

Wie die Fresken Altichieros und Avanzos in Padua, von denen vielleicht auch Antonio

Venezianos Fresken im Camposanto zu Pisa (S. 485) beeinflußt sind, lassen auch die Miniaturen dieser Art uns die wichtige Rolle ahnen, die der oberitalienischen Malerei vorbehalten war. Gerade in diesen Werken spüren wir den Hauch der nahenden Neuzeit.

3. Die Kunst Roms und Unteritaliens von 1250 bis 1400.

A. Die römische und unteritalienische Baukunst von 1250 bis 1400.

Rom, „das Haupt der Welt", nahm zwar in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts an dem künstlerischen Aufschwung, der damals auch durch Italien ging, wenigstens auf dem Gebiete der Malerei ruhmvoll teil, geriet im 14. Jahrhundert aber durch die politischen Wirren auch auf geistigem und künstlerischem Gebiete rasch ins Hintertreffen. Untereinander, mit dem Volke und mit dem Papsttum im Streit, errichteten die Adelsgeschlechter aus dem Gesteine der Ruinen der alten Kaiserzeit sich ihre kunstlosen, trotzigen Zwingburgen, deren Türme das wüste Gelände weithin beherrschten. Die Päpste hielten es in ihrer eigenen Stadt nicht mehr aus. Während ihres „Exils" in Avignon, von 1309—76, dachte niemand in Rom daran, sich der Künste anzunehmen. Selbst Petrarcas Dichterkrönung auf dem Kapitol (1341) war nur ein vorübergehendes Spiel mit dem Lorbeer. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts blieb die Kleinarchitektur und Verzierungskunst der Cosmaten, die auch die Malerei und die Bildnerei einbezog, eine anerkennenswerte Sonderleistung Roms. Daß die Cosmaten (S. 191), deren Name eigentlich zu einem Sammelbegriff, wie der der Comacini und der Campionesi in Oberitalien, geworden war, ihre Schöpfungen jetzt mit den äußerlichsten Formen der Gotik wie mit einer losen Hülle zu umkleiden verstanden, zeigt z. B. die von Cosmas II., dem Sohne eines Pietro Mellini, der keineswegs als leiblicher Nachkomme Cosmas I. (S. 191) anzusehen ist, unter Papst Nikolaus III. 1378 erbaute Hauskapelle der Päpste (Sancta Sanctorum) beim Lateran; 55 gewundene Säulen mit Spitzbogengiebeln bekleiden hier die Bilderwände; und die kleeblattförmig geschlossenen Fenster vertreten wenigstens den „Übergangsstil". Das einzige wirklich gotische Gebäude Roms, die Dominikanerkirche Santa Maria sopra Minerva (seit 1280), wurde wahrscheinlich von jenen florentinischen Mönchen Fra Sisto und Fra Ristoro erbaut, die die Hauptstadt des Arnotals mit der Kirche Santa Maria Novella (S. 451) geschmückt hatten. Das gewölbte dreischiffige Langhaus wird durch seitliche Kapellenreihen, die sich schon wieder rundbogig öffnen, fünfschiffig gemacht. In die ganze Breite des Querschiffes münden auch hier die Chorkapellen, aus denen die mittlere mit halbrunder Apsis hervorstrebt. Aber auch auf ihrem eigensten Gebiete machten florentinische Künstler den Cosmaten, deren Stil sie annahmen, jetzt den römischen Boden streitig. Der große Arnolfo di Cambio (S. 453) versah 1283 den Hauptaltar der Cäcilienkirche jenseits des Tiber und 1285 den der Paulskirche vor der Stadt mit jenen gotischen Riesentabernakeln, deren Pracht ihre Umgebung beherrscht, während der Cosmate Deodatus 1315 die Kirche Santa Maria in Cosmedin mit einem ähnlichen Prunkstück schmückte.

Südlich vom Albanergebirge hatte schon die frühburgundische Zisterziensergotik, wie wir gesehen haben (S. 450), sich eine neue Heimat gegründet; und der Typus der Abteikirche von Fossanuova hatte sich in zahlreichen Kirchen vom Tyrrhenischen bis zum Adriatischen Meer, in einzelnen Ausläufern sogar tief bis nach Kalabrien (Cosenza) hinunter verbreitet.

Burgundisch-gotische Formen, wie die Kreuzzüge sie auf dem Weg nach Osten und, wie

Dehio gezeigt hat, auch auf dem Rückwege von dort im byzantinisch-sarazenisch-normannischen Unteritalien hinterlassen hatten, erhielten sich auch unter der Hohenstaufenherrschaft und verliehen den Kirchen und Schlössern, die hier unter Friedrich II. erbaut wurden, ihren Stil und ihren Reiz. Friedrich II. selbst baute vor allen Dingen Schlösser und Burgen. Vom Castel del Monte, dem gewaltigen, um 1240 errichteten Achteckschloß, das südlich von Andria auf ragendem Bergkegel thront, ist schon die Rede gewesen (S. 179). Seine Baugeschichte haben Bertaux, Bernich, Rocchi und Schubring festgestellt. Seine reich verzierten gotischen Marmorfenster verkünden schon von ferne den burgundischen Einfluß, der es beherrscht.

Dann zogen die Franzosen selbst, zogen die Anjous als Herrscher in Unteritalien ein. Neapel, das Karl I. gleich 1265 zu seiner Residenz erhob, trat an die Spitze der unteritalischen Städte. Zahlreiche Bauten, Kirchen und Schlösser, erhoben sich in der Hauptstadt und in der Provinz. Ihre Bauleute aber verschrieben die Anjous sich aus dem Süden Frankreichs; und „so folgte", wie Dehio sagt, „auf die altertümliche hohenstaufische Frühgotik unmittelbar eine zersetzte und reduzierte Spätgotik". Von den gotischen Kirchen Neapels, die heute meist in barocker Vermummung prangen, zeichnet San Lorenzo (1266—1324) sich durch Chorumgang und Kapellenkranz aus; Santa Chiara (1310—40) aber ist eine von Seitenkapellen eingefaßte Saalkirche, deren ursprüngliche Gewölbe später durch eine flache Decke ersetzt worden sind.

Die Franziskaner- und Dominikanerkirchen hatten in Unteritalien auf die Entwickelung des gotischen Stils keinen solchen Einfluß wie in Oberitalien. San Francesco in Palermo (1277) ist sogar noch halbromanisch. Aber auf Sizilien war für die eigentliche Gotik in dieser Zeit überhaupt noch kein Raum. Den Spitzbogen hatte die sizilianische Baukunst als Erbteil der Araber ja schon längst vorweggenommen und verbraucht; und die Kriege mit Neapel erschöpften Siziliens Kräfte im 14. Jahrhundert in solchem Maße, daß der neue Stil sich hier jetzt noch nicht in künstlerisch bedeutsamer Weise entfalten konnte.

B. Die römische und unteritalienische Bildnerei von 1250 bis 1400.

In Rom ließ die Ungunst der Zeiten auch auf dem Gebiete der Bildnerei keinen rechten Aufschwung zu. Die Bildwerke der schon (S. 502) genannten Tabernakel des Florentiners Arnolfo di Cambio trugen den Stil der Schule Niccolò Pisanos nach Rom. Daneben setzte die farbige Cosmatenkunst, die ihre Werke nach wie vor mit Mosaiken und bunten Steinen schmückte, sich vornehmlich in der Grabbildnerei mit einer gewissen Großzügigkeit fort. Hervorragend sind gegen Ende des 13. Jahrhunderts die Grabmäler des Cosmaten Johannes, der ein Sohn Cosmas II. (S. 502), ein Bruder Deodatos, Jacopos III. und Pietro de Cosmas war. Bedeutend ist schon sein Wandgrab des Bischofs Durandus (Durante) von 1296 in der Kirche Santa Maria sopra Minerva (Abb. 336); die liegende Bischofsgestalt ist bereits mit individuellen Zügen ausgestattet; die Engel, die hinter ihr den Vorhang heben, atmen gotische Anmut; die gemalte Madonna aber, die in der Nische thront, zeigt noch Spuren alter Römergröße. Noch natürlicher und stilvoller zugleich wirkt Johannes' Denkmal des Kardinals Gonsalvo von 1299 in Santa Maria Maggiore. Daß aber römische Bildner gelegentlich sogar nach auswärts berufen wurden, beweist das prächtige Liegebild des Beato Simone von 1317 in San Simone grande zu Venedig (S. 497). Marcus Romanus bezeichnet sich als sein Schöpfer; und sein edler Stil läßt ahnen, daß die römische Kunst, wenn das Exil der Päpste ihr nicht ein jähes Ende bereitet hätte, doch vielleicht aus sich heraus den Aufschwung mitgemacht hätte.

In Unteritalien kreuzen die Stile sich in der Bildnerei ebenso wie in der Baukunst. Zunächst setzt die byzantinisch-antikisierende Richtung der Hohenstaufenzeit (S. 181) sich hier bis zum Ende des 13. Jahrhunderts fort. Die Kanzelbildnerei nimmt es in der älteren Richtung, wenn auch nicht an bildnerischem Reichtum, so doch an stilvoller Pracht beinahe mit der toskanischen auf. Ein hübsches Werk dieser Art, die Kanzel der Kirche von Sessa, deren Brüstungen von einem Meister Peregrino mit selbständig nach Leben ringenden Bibelreliefs geschmückt wurden, ist 1260 entstanden, also gleichzeitig mit Niccolò Pisanos Kanzel im Baptisterium zu Pisa. Reifer noch aber sind die erstaunlich naturnahen Gestalten des Sünders, der Propheten und der Sibyllen von Taddeo da Sessa an der Sängerbühne derselben Kirche. Die Kanzel im Dom zu Ravello, deren sechs Säulen auf Löwen stehen, wurde 1272 geschaffen. Ihre Brüstungsflächen sind mit Mosaik geschmückt. Die benachbarte gleichzeitige Sängerbühne aber, ein Werk des Niccolò di Bartolommeo da Foggia, ist durch eine lebensgroße weibliche Büste (angeblich die der Sigilgaita Rufolo) ausgezeichnet, die in ihrer klassischen Stilreinheit der Antike so nahe steht wie irgendeine Schöpfung Niccolò Pisanos. Jedenfalls steht ihr Stil im Gegensatz zu dem des Taddeo da Sessa.

Abb. 836. Johannes Cosmas' Wandgrab des Bischofs Durandus in der Kirche Santa Maria sopra Minerva zu Rom. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. (Zu S. 503.)

Die französische Gotik hat trotz der französischen Steinmetzen, die das Herrscherhaus der Anjou nach Unteritalien zog, in der Bildnerei dieser Gegenden nur geringe Spuren hinterlassen: wirklich französisch mutet uns eigentlich nur das vornehme Denkmal Philipps des Kühnen und seiner Gemahlin Isabella von Aragonien in der Kirche von Cosenza an. Dagegen hat der toskanische Stil der Pisani sich in starkem, wenn auch nicht besonders breitem Strome über Unteritalien ergossen, dem er ursprünglich entquollen war; ja, wir können hier an der Hand der Untersuchungen Fraschettis sogar seine sienesische und seine florentinische Abzweigung wiedererkennen. Von den Sienesen war vor allem Tino di Camaino (S. 465) 1325 nach Neapel gezogen, wo er auch 1337 starb. Mit dem Neapolitaner Gallardus Primarius (gest. 1348) zusammen schuf er hier zuerst das Grabmal der 1323 verstorbenen

Gemahlin Karls II. in der Kirche Santa Maria Donna Regina, dann aber in der Hauptkirche der Anjous, in Santa Chiara, die Grabmäler des Herzogs Karls des Erlauchten von Kalabrien (gest. 1328) und seiner Gemahlin Maria von Valois (gest. 1331). Diese 1331 und 1333 entstandenen Werke, die in ihrem reich gegliederten, von den „Tugenden" getragenen Aufbau an mittel- und oberitalische Werke erinnern, in ihrem üppigen, etwas plumpen Bildwerk aber nicht auf der Höhe der toskanischen Kunst dieser Zeit stehen, sind immerhin bedeutende Leistungen Tinos. Den florentinischen Zweig der toskanischen Kunst aber vertreten die Werke in Santa Chiara, die auf die Brüder Pacio und Giovanni Bertini von Florenz zurückgeführt werden. Ihr beglaubigtes Hauptwerk ist das berühmte Grabmal König Roberts des Weisen (gest. 1343). Der Aufbau ist charakteristisch für die ganze Gattung. Die tragenden Pilaster sind mit allegorischen Figuren geschmückt; auf dem Sarkophag liegt die Gestalt des Verstorbenen, vor dem anmutige Engel den Vorhang fortziehen; über dem Sarkophag aber erhebt sich der Baldachin, in dessen oberer Nische der König als Lebender thront, während auf seiner Spitze die Madonna zwischen dem hl. Franziskus und der hl. Klara wacht. Der Prunk des Aufbaues täuscht auch hier über die Schwächen der Durchführung hinweg. Die Hand der florentinischen Meister erkennt man dann noch in den elf Reliefbildern des Lebens der hl. Klara am Orgelchor derselben Kirche; und vor allem diesen Darstellungen sieht man es an, daß sie geradeswegs aus der Schule Andrea Pisanos stammen.

C. Die römische und unteritalienische Malerei von 1250 bis 1400.

Wie lange sich in Rom der byzantinische Stil behauptet, tritt uns am deutlichsten in den neuerdings aufgedeckten, von Toesca bekannt gemachten Fresken der Abteikirche von Grottaferrata vom Ende des 13. Jahrhunderts entgegen. Die Dreieinigkeit in Engelchören zeugt gerade in ihrer strengen, wenn man will steifen Monumentalität von der stilvollen Größe, die die byzantinische Kunst noch immer erstrebte. Wie unruhig und haltlos erscheinen dagegen die Fresken aus dem Leben des hl. Benedikt in der heiligen Grotte zu Subiaco, die, der neuen Richtung angehörig, wohl von demselben Conxolus herrühren, der seinen Namen neben das benachbarte Madonnenbild gesetzt. In den führenden Malern Roms tritt uns nun aber ein Aufschwung entgegen, der dem in Toskana ebenbürtig ist. Freilich sind es nur vier Künstler, deren Namen sich an diesen Aufschwung knüpfen: Jacopo Torriti, Filippo Rusuti, Johannes di Cosma und Pietro Cavallini, und nicht eben zahlreich sind die Werke ihrer Hand, die sich erhalten haben; aber diese Werke, unter denen die Mosaiken nach altrömischer Überlieferung immer noch Hauptstellen einnehmen, spiegeln eine kräftige Entwickelung wieder, deren jähe Unterbrechung durch die Auswanderung der Päpste zu beklagen ist. Von der altchristlichen Kunst her, deren prächtige Kirchenmosaiken, allen sichtbar, nichts von ihrer feierlichen Größe eingebüßt hatten, hatte diese römische Malerei sich eine gewisse Großzügigkeit bewahrt, von der selbst die Toskaner lernen konnten und gelernt haben. Waren doch, wie wir gesehen haben, Cimabue und Giotto in den Jahren dieses Aufschwungs in Rom gewesen; und hatten wenigstens nach der Ansicht einiger Forscher doch Römer dieser Schule während der Geburtswehen der neuen toskanischen Kunst neben ihnen in Assisi gearbeitet. Nach Hermanin hat namentlich Venturi sich eingehend mit den römischen Mosaiken und Fresken dieses Zeitalters beschäftigt. Zuletzt aber hat Wilpert sie in einem großen Farbentafelwerk veröffentlicht und besprochen. Daß in allen diesen Schöpfungen eine echt römische, von römischem Großsinn erfüllte Kunstweise zum Durchbruch kam, die wohl in Wechselwirkung mit der gleichzeitigen toskanischen

Kunst stand, aber keineswegs von ihr abhängig war, hat die jüngere Forschung gegen Vasari, der alles durch die florentinische Brille sah, siegreich durchgefochten.

Von Jacopo Torriti rühren die beiden großen Apsismosaiken in der Lateranskirche und in Santa Maria Maggiore her, die letzten großen Schöpfungen dieser Art, die die Kunstgeschichte zu verzeichnen hat. Das Lateransmosaik, an dem Jacopo di Camerino sich als Mitarbeiter Torritis nennt, ist um 1295 entstanden. Es ist, genau genommen, nur eine Überarbeitung der alten Mosaiks. Zwischen den altchristlichen Gestalten Marias, des Täufers und der vornehmsten Apostel stehen als Zutaten Torritis, kleiner als jene, der hl. Franziskus und der hl. Antonius; noch kleiner ist der Stifter zu Füßen Marias, abermals kleiner sind die knieenden Künstler gebildet. Die Gestalten sind noch steif, und ihre verschiedene Größe wirkt nicht günstig; aber der Goldgrund hält alles wirkungsvoll zusammen. Weit bedeutender und selbständiger ist Torritis 1296 vollendetes Mosaik der Krönung Marias in der Nische von Santa Maria Maggiore. In der Mitte thronen hier schon der Heiland und Maria gleichberechtigt nebeneinander. Maria ist nicht mehr, wie in Santa Maria in Trastevere (S. 190), zur Seite gerückt. Während die Typen der begleitenden Apostel hier, wie im Lateran, Torritis byzantinische Studien verraten, streben Christus und Maria in freier Größe aus dem byzantinischen in den neu-römischen Stil hinüber. Daß die fünf Darstellungen aus dem Marienleben in dem Friese unter der Hauptdarstellung nicht, wie Vasari berichtet, von Gaddo Gaddi, dem um 1250 geborenen Stammvater der Giotto-Nachfolger dieses Namens (S. 474), sondern von Torriti selbst herrühren, betont die jüngere italienische Forschung einstimmig und schreibt ihm dementsprechend auch im Franziskusheiligtum zu Assisi einige der Bilder der oberen Reihe an der Südwand der Oberkirche, namentlich die Gefangennahme Christi, zu.

Einigermaßen verwandt, doch im ganzen schwächer sind Filippo Rusſutis Mosaiken im oberen Wandstreifen der Fassade von Santa Maria Maggiore. Oben herrscht der segnende Heiland; weiter unten sind vier Vorgänge aus der Gründungsgeschichte der Basilika dargestellt, die ebenfalls früher nicht Russuti, sondern Gaddo Gaddi zugeschrieben wurden. Auch hier kämpfen römische Züge mit byzantinischen Erinnerungen. Russuti, dem man heute auch die Kirchenväter und Propheten in den Gewölbekappen der Oberkirche von San Francesco in Assisi zuspricht, liebt es, seine anschaulich erzählten Geschichten mit zeitgenössischen Trachten zu durchsetzen. Er starb 1322.

Älter waren die Mosaiken, mit denen Cosmas II. schon 1277 die Cappella Sancta Sanctorum beim Lateran geschmückt hatte; dann aber folgen zwischen 1296 und 1299 die Mosaikmadonnen des Cosmaten Johannes, jenes Sohnes Cosmas' II., hinter seinen berühmten Grabdenkmälern in Santa Maria sopra Minerva und in Santa Maria Maggiore (S. 503); wahrscheinlich gehört ihm auch der Mosaikschmuck in der Kapelle der hl. Rosa in Santa Maria Aracoeli zu Rom; ob aber das Neue, Freie, Offene, das uns in allen diesen Werken entgegentritt, schon von Giotto beeinflußt ist oder Giotto beeinflußt hat, sollte heute kaum noch eine Streitfrage sein. Wir glauben in höherem Maße als andere Forscher an Parallelströmungen, die an verschiedenen Orten zugleich zutage treten, wenn ihre Zeit gekommen ist. Hier einen unmittelbaren Zusammenhang mit Giotto anzunehmen, scheint uns nicht notwendig zu sein.

Als der römische Hauptmeister dieser Zeit endlich tritt besonders seit Hermanins Entdeckungen und Forschungen Pietro Cavallini immer mehr in den Vordergrund. Vasari nannte ihn schlechthin einen Schüler Giottos. Von seinen beglaubigten Schöpfungen ist seine große Freskenfolge in San Paolo fuori le mura (1282—87) 1823 verbrannt. Noch Max

Zimmermann nahm an, daß sein erhaltenes, klar und groß gezeichnetes Hauptwerk, die sechs großen Mosaikbilder aus dem Marienleben in dem unteren Streifen der Altarnische von Santa Maria Trastevere in Rom (1291), nach Entwürfen Giottos gefertigt sei. Neuerdings aber sucht man das Verhältnis umzudrehen und Giotto, wenn nicht zu einem Schüler, so doch zu einem Nachfolger Cavallinis zu machen. Wahrscheinlich ist bei der Verschiedenheit, die zwischen ihrem Stil herrscht, auch hier, daß beide, vom gleichen Zeitgeist beherrscht, nebeneinander ähnlichen Zielen zustrebten. Das gemeinsame Ziel war die Befreiung vom Byzantinismus. Cavallinis Kunst ist immerhin ruhiger und gelassener als die dramatisch lebendige Kunst Giottos. Anschaulich erzählt sind die genannten, 1291 entstandenen Goldgrundmosaiken freilich auch; aber alle ihre einzelnen Gestalten tragen eine gewisse Gleichgültigkeit zur Schau, die Giotto fern liegt; auch die Typen sind nicht eigentlich giottesk, sondern bei aller, manchmal düster wirkenden Tiefe des Ausdrucks von einer klassischeren Regelmäßigkeit der Gesichtszüge. Das zweite Hauptwerk Cavallinis sind die wiederentdeckten Fresken in Santa Cecilia in Trastevere, von denen das „Jüngste Gericht" von 1293 allerdings auf Giottos Weltgericht in Padua eingewirkt zu haben scheint. Verhaltene Leidenschaft im Gesichtsausdruck erhöht hier die Wirkung der großzügigen Gestaltung. Über die Schöpfungen, die Cavallini in anderen römischen Kirchen zuzuschreiben sind, gehen die Ansichten Hermanins und Venturis auseinander. Sicher ist, daß der Meister, von Karl II. von Anjou nach Neapel berufen, nach 1308 hier eintraf. Sein Hauptwerk in Neapel, das er mit Hilfe seiner Mitarbeiter ausführte, ist der Freskenschmuck der Kirche Donna Regina: an der Altarseite die Engelchöre, an der Eingangsseite das Jüngste Gericht, an den Langwänden Bilder aus der Leidensgeschichte Christi und aus den Legenden der Heiligen Agnes, Katharina und Elisabeth von Ungarn. Im unteren Teil des Weltgerichts und in den Elisabethbildern erkennt man deutlich die Hand eines sienesischen Mitarbeiters des römischen Malers. Jedenfalls war Cavallini ein vielbeschäftigter, einflußreicher, selbständiger und tüchtiger Künstler, der mit Recht als ein Bindeglied zwischen der römischen und der toskanischen Malerei angesehen wird.

In Neapel hat, obgleich Cavallini hier 1308, Giotto hier 1330—32 arbeitete, die sienesische Schule, wie durch die Forschungen Bertaux', Schubrings und anderer immer deutlicher hervortritt, von Anfang an einen größeren Einfluß ausgeübt als die römische und die florentinische. Wir müssen uns vergegenwärtigen, daß die Anjous, die seit 1265 Neapel beherrschten, hier mit Bewußtsein der byzantinischen, der sarazenischen und selbst der hohenstaufischen Kunst Unteritaliens gegenüber die damals moderne abendländische Kunst begünstigten. Während das übrige Unteritalien selbst im 14. Jahrhundert noch im Banne der byzantinischen Auffassung und Formensprache weiterarbeitete, öffnete die Königsstadt unterm Vesuv ihre Tore der französischen und der toskanischen Kunst. Die ältere neapolitanische Forschung, an deren Spitze Dominici stand, hat die unteritalienische Kunstgeschichte dieses Zeitraums mit einer Reihe von Malernamen ausgestattet, die großenteils auf freier Erfindung beruhen. Der einzige greifbare neapolitanische Maler der Zeit ist Robertus de Oderisio, der sich auf seiner Kreuzigung in San Francesco zu Eboli selbst als „de Neapoli" bezeichnet. Seinem Stil nach ist dieses pathetische Goldgrundbild von Siena beeinflußt. Berenson hält es nicht für ausgeschlossen, daß Robertus ein Schüler Simone Martinis gewesen sei. Neuerdings hat Rolfs die Geschichte der neapolitanischen Malerei im Zusammenhange geschrieben.

Simone Martini selbst (S. 480) malte 1317 die Krönung Roberts in der Kirche San

Lorenzo zu Neapel (S. 503). Dem Einfluß der feinen Kunst dieses Meisters schrieb noch Bertaux jenen von ihm freigelegten und veröffentlichten Freskenschmuck der Kirche Santa Maria di Donna Regina zu, der, wie schon bemerkt, heute im wesentlichen auf Cavallini zurückgeführt wird, wenn auch die Hand eines sienesischen Mitarbeiters nicht verkannt wird. Als dann Giotto seine großen Bilderfolgen (S. 472) in Neapel gemalt hatte, wirkte seine mächtige Art selbst auf die neapolitanische Miniaturmalerei zurück, die hier, wie Graf Erbach dargetan, in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts einen frischen Anlauf nahm. Die berühmten, 1352 entstandenen Fresken in der Incoronatakirche zu Neapel, die man früher irrtümlich auf Giotto selbst zurückführte, zeigen in Wirklichkeit eher sienesischen als florentinischen Charakter. Mit Robertus de Oderisio aber teilen sie nur die allgemeine Schulverwandtschaft. Wenn wir auch keinen Meisternamen mit ihnen verbinden können, so gehören sie doch zu den vornehmsten erhaltenen Werken der toskanischen Kunst dieses Zeitalters. Wohlerhalten sind besonders die Deckengemälde, die die sieben Sakramente in großartiger, schlichter, hier und da volkstümlicher Sinnbildlichkeit, mit höfischen Bildnissen aus der Zeit der grausamen Königin Giovanna durchsetzt, klar und bedeutend zur Darstellung bringen. Wunderbare Frauengestalten mit reinen, vornehmen Gesichtszügen erscheinen als Zeuginnen auf dem prächtigen Gemälde des Sakraments der Ehe (Abb. 337). Nackte Flügelputten, auf die schon Siegfried Weber als Vorboten der Renaissance an dieser Stelle hingewiesen, stehen als steinfarbene Kränzehalter an den gemalten Wänden. Von ergreifendem, düsterem Ernst ist der Pracht dieser Darstellung gegenüber das Sakrament der Buße durchschauert: in der Kirche, deren Vorderwände immer noch weggeschnitten erscheinen, um dünnen, wie aus Eisen gebildeten Eckſäulen Platz zu machen, kniet die lasterhafte Königin vor ihrem Beichtvater, dessen Antlitz Schrecken, Ekel und Entrüstung widerspiegelt. Draußen aber zerfleischen ernste Büßer sich mit geschwungenen Geißeln die entblößten Rücken.

Abb. 337. Ein Teil des Deckenfreskogemäldes „Das Sakrament der Ehe" in der Incoronatakirche zu Neapel. Nach P. Schubring, „Die Fresken der Incoronata in Neapel", im „Repertorium für Kunstwissenschaft" XXIV.

Im entlegeneren Unteritalien finden wir dann, wie gesagt, wieder den Weg zur byzantinischen Kunst. Wirkt doch schon das feine Madonnenmosaik, das ein gewisser Lellus 1322 in Santa Restituta zu Neapel ausführte, durch und durch byzantinisch. Eben nur in Rom verstand auch die Mosaikkunst sich über das Hergebrachte zu erheben. Den gleichen Stil aber zeigen auch die Fresken von demselben Jahre in Santa Maria del Casale vor Brindisi; und der Freskenschmuck der Kirche Santo Stefano zu Soleto zwischen Lecce und Otranto beweist, daß die byzantinische Grundlage hier in Apulien, wenn auch mit selbständigen Regungen, noch bis gegen 1400 festgehalten wurde.

Die unteritalienische Handschriftenmalerei dieser Zeit fällt entwickelungsgeschichtlich nicht sonderlich ins Gewicht. Der Hohenstaufenkunst Unteritaliens gehört noch die vom Grafen Erbach-Fürstenau veröffentlichte Manfredbibel im Vatikan (Cod. Vat. lat. 36) an, deren ganzseitiges Widmungsblatt die Überreichung der Bibel durch den am Boden hockenden Mann an den jugendlichen, auf dem Faltstuhl sitzenden Fürsten im süditalischen Zeitstil mit nordischem Einschlag zeigt. Verwandter Art sind die Falkenjagdbücher in der Pariser Nationalbibliothek

(franc. 12, 400) und im Vatikan (Pal. lat. 1071). Die gotische Formensprache, die sich in den gleichzeitigen nordischen Handschriftenbildern schon ankündigt, hat sich in den süditalischen Werken dieser Art noch nicht durchgesetzt.

IV. Die christliche Kunst des späteren Mittelalters im Osten.

1. Die spätbyzantinische Kunst von 1250 bis 1400.

Mit Brand und Raub hatten die abendländischen Kreuzfahrer, als sie 1204 ihr lateinisches Kaisertum am Bosporus errichteten, das schöne Neu-Rom Konstantins und Justinians verwüstet. Die köstlichen Bildwerke der alten Griechenzeit wurden zertrümmert, eingeschmolzen oder zerstreut. Kirchenkuppeln sanken in sich zusammen; und Mosaiken und Fresken verwandelten sich in Staub- und Kehrichthaufen. Über der Stadt, in die Michael Paläologos, der Begründer der letzten byzantinischen Kaiserdynastie, 1261 siegreich wieder einzog, lag nur noch ein Dämmerschein ihres einstigen Glanzes; und wenn die Kaiser aus dem Paläologenhause auch kunstliebend genug waren, um überall wiederaufzubauen und herzustellen, hier und da auch Neues zu schaffen, so nahm die byzantinische Kunst unter ihrer Herrschaft doch nur noch auf dem Gebiete der Großmalerei einen neuen Aufschwung, der sich dem der toskanischen Wandmalerei in einigen Beziehungen parallel entwickelte, wenn er nicht gar schon durch ihn mitbedingt wurde. Über den Ursprung dieses Aufschwungs, den man als „byzantinische Renaissance des 14. Jahrhunderts" zu bezeichnen pflegt, gehen die Ansichten auseinander. Die einen betonen den abendländischen Einfluß, der sich doch nur an bestimmten Orten und in bestimmten Beziehungen nachweisen läßt, die anderen erkennen auch hier syrische Einflüsse, die sich mit Umgehung der Hauptstadt namentlich auf der Balkanhalbinsel geltend gemacht hätten, die meisten, auch Diehl, bleiben dabei, ohne abendländische und westasiatische Züge in Abrede zu stellen, die Bewegung als natürliche Weiterentwickelung der Kunst der mazedonischen Zeit oder doch als eine Wiederanknüpfung an sie anzusehen.

Kehren wir zunächst in Konstantinopel selbst ein, so begegnen uns hier allerdings nur wenig erhaltene Neubauten dieser Zeit. Zu nennen ist jedoch zunächst die Pammakaristoskirche, die jetzige Fethiee Dschami am Goldenen Horn, die, noch im 13. Jahrhundert gegründet, im 14. erweitert, mit ihrer hohen, schlanken Kuppel und den reich gegliederten Trommel-Dachsäumen das Emporstreben im Sinne der gleichzeitigen abendländischen Gotik veranschaulicht.

Auf dem Gebiete der Mosaik- und Freskomalerei aber haben sich in der Bosporusstadt, auch abgesehen von den übertünchten späten Mosaiken der Sophienkirche, einige Hauptwerke der Paläologenzeit erhalten. Noch aus dem 13. Jahrhundert stammen die Goldgrundmosaiken in der Grabkapellenkuppel jener Fethiee-Dschami, aus deren Mittelrund, von den zwölf Propheten wie von Strahlen umgeben, das Brustbild des allherrschenden Heilands schon weicher in den Formen und milder im Ausdruck als bisher herabblickt. Im wesentlichen dem 14. Jahrhundert aber gehören die Mosaiken der beiden Vorhallen des Kirchleins Mone tes Choras, der Moschee Kahriee Dschami zu Konstantinopel an, der Rüdell ein Farbentafelwerk gewidmet hat. Der Komnenenzeit des 12. Jahrhunderts, der Kondakoff und Springer die Mosaiken zuschrieben, könnten höchstens die noch strengen Darstellungen des segnenden Christus und der Fürbitte (Deisis) über zweien der Vorhallentüren angehören.

Das Mosaik über der Kirchentür in der inneren Vorhalle zeigt den Großkanzler Theodor Metochita (gest. 1332), wie er knieend dem thronenden Heiland das Kirchenmodell darbringt; und da wir wissen, daß dieser Vorgang sich auf die Erneuerung der Kirche zu Anfang des 14. Jahrhunderts bezieht, auch die übrigen Mosaiken in der gleichen Technik gearbeitet erscheinen wie dieses Widmungsbild, so ist damit auch das Alter der ganzen Mosaikenfolge bestimmt. In der äußeren Vorhalle werden Begebenheiten aus dem Leben des Heilands, in der inneren Halle Vorgänge aus dem Marienleben veranschaulicht. Von den beiden Kuppeln dieses inneren Narthex zeigt die nördliche das Brustbild des Erlösers, die südliche das seiner

Abb. 338. Maria vor dem Hohenpriester. Mosaik in der Kahriee-Moschee zu Konstantinopel. Nach Photographie von Sébah und Joaillier in Konstantinopel.

Mutter, beide radspeichenförmig von den Gestalten ihrer Vorfahren und der Patriarchen umstrahlt. Am schönsten sind die Bilder aus dem Marienleben, die, im Anschluß an die apokryphe Überlieferung, eine Reihe von Vorgängen aus dem Leben der Jungfrau menschlich-sittenbildlich vor halbperspektivisch angeordneten, den Goldgrund durchbrechenden Baulichkeiten in lockerer, in die Breite gezogener, aber wohl abgewogener Figurenanordnung darstellen. Am bekanntesten ist die Darstellung der Jungfrau vor dem Hohenpriester (Abb. 338); und gerade dieses Bild zeigt in seiner ruhigen, klar in die Breite gezogenen räumlichen Anordnung eine Auffassung, die über die mittelbyzantinische Kunst hinausgeht und etwas von dem neuen Zeitgeist, der seit dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts in Italien herrschte, ahnen läßt. Der Ansicht, daß die Mosaiken nur Wiederholungen von Darstellungen der mazedonischen Zeit seien, schließen wir uns daher nicht an; daß sie aber auf ältere syrische Vorbilder zurückgehen, ist nicht ausgeschlossen. Das abgebildete Mosaik stellt dar,

wie der Hoheprieſter Maria den Purpur überreicht, den ſie vor ihren Gefährtinnen bei der Verloſung zum Verſpinnen gewonnen hat. Ein Hauch inneren Lebens zieht mit zartem Flüſtertone durch dieſe Darſtellung. Die Darſtellungen der Leidensgeſchichte haben ſich nicht erhalten. Die Bilder der Jugend und der Wunder Chriſti ſchließen ſich ihrem ſtrengen Geiſt und ihrer düſteren Haltung nach denen des Marienlebens an. Im ſüdlichen Seitenſchiff des Hauptraumes treten Fresken, die allerdings ſchwächeren Stils ſind, an die Stelle der Moſaiken; und dieſe Fresken, die allgemein erſt dem 14. Jahrhundert zugeſchrieben werden, verbildlichen unter anderem Chriſtus in der Herrlichkeit, Maria mit dem Kinde zwiſchen Engeln und das Jüngſte Gericht. Angeſichts jener Moſaiken und dieſer Fresken, die geeignet ſind, vorgefaßte Anſichten über die Unbeweglichkeit der ſpätbyzantiniſchen Kunſt zu zerſtreuen, warf der Verfaſſer dieſes Buches in der Kahrie Dſchami ſelbſt ſchon 1878 die Frage auf, ob nicht die byzantiniſche Kunſt, wenn nicht der Islam ihr ein jähes Ende bereitet hätte, möglicherweiſe doch imſtande geweſen wäre, aus ſich ſelbſt heraus unter italieniſcher Rückwirkung, jedenfalls aber auf dem Boden des Orients „aus den Banden der ſteifen Herkömmlichkeit und Geiſtloſigkeit loszulöſen und zu größerer Freiheit zurückzukehren“. Wenn wir eine Rückwirkung der neuen Monumentalkunſt Italiens auf dieſe Moſaiken und Fresken nicht nachweiſen können, ſo halten wir den Nachweis, daß ſie ihrerſeits den toskaniſchen Monumentalſtil gefördert hätten, jedoch erſt recht nicht für erbracht. Das Streben nach räumlicherer Anſchauung lag diesſeits wie jenſeits der Adria in der Luft.

Die Werke der byzantiniſchen Kleinkunſt dieſer Zeit ſtehen noch auf anderem Boden. Selbſt die Tafelbilder mit Goldgrund, die man, zum Teil mit Künſtlerbezeichnungen verſehen, im chriſtlichen Muſeum des Vatikans und in anderen Sammlungen antrifft, lehren uns die oſtchriſtliche Kunſt des Paläologenzeitalters nicht von ihren beſten Seiten kennen. Noch deutlicher zeigt ſich der Verfall in den gleichzeitigen byzantiniſchen Bilderhandſchriften, die Kondakoff ausführlich geſchildert hat. Lange und kurze Körperverhältniſſe wechſeln wieder willkürlich; die Verzeichnungen werden immer unerträglicher; der Ausdruck wird immer roher oder nichtsſagender; die Modellierung verſchwindet allmählich; aber das neue Gefühl für unmittelbare Anlehnung an die Wirklichkeit bringt auch hier neues Leben, das entwickelungsfähig geweſen wäre. In den weltlichen Handſchriftenbildern tritt dies noch deutlicher hervor als in den geiſtlichen. Wir können auf ſie ſo wenig eingehen wie auf die Elfenbeinreliefs der byzantiniſchen Spätzeit, die immer mehr von ihren ſelbſtändigen Reizen einbüßen. Als die Türken 1453 den Halbmond auf die Zinnen der alten Kaiſerſtadt am Bosporus gepflanzt, vollendeten ſie das Werk der Verwüſtung, das die Franken begonnen hatten. Ein Glück war es noch, daß ſie die Kirchen in Moſcheen verwandelten und die Moſaiken übertünchten, ſo daß ihre Wiedererſtehung nicht ausgeſchloſſen blieb.

Eine Rolle in der byzantiniſchen Kirchenbaukunſt dieſes Zeitalters ſpielte Trapezunt, die alte griechiſche Pflanzſtadt im Südwinkel des Schwarzen Meeres, die nach der lateiniſchen Eroberung Konſtantinopels der Sitz eines kleinen, hierher geretteten komneniſchen Kaiſerreiches war. Die drei langgeſtreckten, dreiſchiffigen Kuppelbaſiliken, die hier noch im 13. Jahrhundert erwuchſen, die Eugenioskirche (Jeni-Dſchuma-Dſchami), die Hagia Sophia und der Panagia Chryſokephalos, münden öſtlich in drei von außen mehrſeitigen, von innen halbrunden Apſiden. Der Sophienkirche und der Panagia Chryſokephalos ſind offene dreibogige Vorhallen angebaut. Die Außenwände der Panagia Chryſokephalos, die von innen durch Emporen über den hohen Seitenſchiffen zweiſtöckig geſtaltet iſt, waren mit Moſaiken ausgeſtattet. Die ſüdliche Vorhalle

der Sophienkirche schmückt ein Relieffries mit Bildern aus der Schöpfungsgeschichte, in dessen Stil man abendländischen Einfluß zu erkennen glaubt.

Eine andere Stätte spätbyzantinischer Kirchenbaukunst ist Arta in Epirus. Noch dem Ende des 13. Jahrhunderts gehört die etwas schwerfällige, noch halbbasilikale, von fünf vielseitigen Trommelkuppeln überragte Parigoritissakirche an, von deren innerem Kuppelrund das strenge Mosaikbrustbild des Heilands herabblickt, während Prophetengestalten an den Trommelwänden zwischen den Fenstern stehen. Offenbar von italienischen Bildhauern rührt die halbgotische Marmorarbeit an den Säulenköpfen und Tragsteinen her. Aus dem 14. Jahrhundert aber stammen die Theodoros- und die Basilioskirche, deren Außenwände aufs reichste mit geometrischen, zum Teil durch Farbenschmelz gehobenen Ziegelmustern verziert sind.

Auf althellenischem Boden haben sich in Athen einige kleine basilikale Bauten des 13. und 14. Jahrhunderts, wie die Philippskirche, erhalten, die offensichtlich unter abendländisch-gotischem Einfluß steht. Auf peloponnesischer Erde stehen noch zahlreiche kleine Kreuzkuppelkirchen dieser Zeit, wie die zu Geraki. Am anschaulichsten aber tritt uns auf der Halbinsel Morea, in der die fränkische Herrschaft sich während des größten Teiles dieses Zeitraums erhielt, die spätbyzantinische Kunst in der großen Trümmerstätte zu Mistra am Taygetos entgegen, die Strzygowski nicht mit Unrecht als das byzantinische Pompeji bezeichnet hat. Nach Lucien Magne haben namentlich G. Millet und Ad. Struck sie eingehend durchforscht. Die umfangreichen Ruinen, die sich malerisch dem Eingang ins Eurotastal anschmiegen, zeugen von der einstigen Größe der wichtigsten peloponnesischen Stadt nach dem Zeitalter der Kreuzzüge. Ihre Paläste und Wohnhäuser sind ganz oder halb zerfallen. Von ihren dreischiffigen Kuppelkirchen aber, die alle mit drei außen vielseitigen, innen halbrunden Apsiden ausgestattet sind, stehen sieben in mehr oder weniger gutem Zustand noch aufrecht. Eine Stellung für sich nimmt die kurz vor 1296 entstandene Theodoroskirche im Brontochionkloster ein; sie vertritt den alten massigen Typus mit innerem Strebesystem (S. 87, 164), in dem der Durchmesser der Kuppel der Breite aller drei Ostapsiden entspricht. Drei der anderen Kirchen, nämlich die Evangelistriakirche (um 1300), die Sophienkirche (um 1350) und die Peribleptoskirche (gegen 1400), gehören zu den halbbasilikalen Kreuzkuppelkirchen, die Struck, da ihre Seitenschiffe nur durch eine Mittelsäule zwischen zwei Pfeilern gebildet werden, als Zweisäulenkirchen bezeichnet hat. Die drei größeren Kirchen, nämlich die alte Demetrioskirche, die um 1309 zur Kathedrale erhoben wurde, die Panagia Hodogetria oder Aphendikokirche im Brontochionkloster (1310) und die Pantanassakirche, die nach Struck noch dem 14., nach anderen gar erst dem 15. Jahrhundert angehört, stellen eine besondere Art von Kuppelbasiliken dar, indem sie in ihrem Erdgeschoß als dreischiffige Säulenbasiliken mit Seitenemporen, in ihrem Obergeschoß als draufgesetzte Kreuzkuppelkirchen mit fünf Kuppeln wirken. Bei der Demetrioskirche glaubte Struck nachweisen zu können, daß die Fünfkuppelkirche in der Tat erst später auf die alte Basilika aufgepfropft worden, während die anderen beiden ihre Zwitterform bereits in abgewogenen Verhältnissen zur Schau tragen. Die Pantanassakirche (Abb. 339), deren kegelspitziger Glockenturm reich durchbrochen und geschmückt ist, war außerdem an ihrer Nord- und Ostseite von einem nur an der Ostseite erhaltenen malerischen Bogenumgang umgeben. Die spitzbogigen Blendarkaden des Erdgeschosses bezeugen auch hier den Einfluß der abendländischen Gotik. Byzantinische Ziegelmosaikverkleidung tritt besonders am Äußeren der Theodoroskirche hervor. In die Muster der Pantanassakirche mischen sich farbig glasierte Ziegel.

Lehrreich sind auch die freilich nur bruchstückweise erhaltenen Wand- und Kuppelgemälde

der Kirchen Mistras, deren Geschichte Millet anschaulich geschildert hat. Das Mosaik ist hier vom Fresko völlig überwunden. Von den Fresken der Demetrioskathedrale zeigen die älteren, die das Marienleben und die Leidensgeschichte des hl. Demetrios selbst darstellen, noch die Nachwirkungen des strengen Stiles des 12. Jahrhunderts, während die jüngeren, die, wie die Wunder Christi und das Jüngste Gericht, dem vollen 14. Jahrhundert entsprossen, den schmiegsameren Stil der Mosaiken der Kahriee-Dschami in Konstantinopel (S. 509—510) zeigen. In der Peribleptoskirche läßt sich die mistrische Malerei des 14. Jahrhunderts noch weiter herab verfolgen. Die neue Richtung tritt hier frei und klar die Herrschaft an. Von der Kuppel blickt immer noch das Brustbild des Allherrschers Christus herab; in der Hauptapsis thront immer noch Maria zwischen den Kirchenvätern. Zu den schönsten dieser Bilder gehört die Darstellung der himmlischen Eucharistie, in der der Heiland als Hoherpriester erscheint, in der linken Seitenapsis. Die besten Fresken des Hauptschiffes stellen die Verklärung Christi und die Frauen am Grabe dar. Der Grund ist blau, die Gewandfarben sind hell und klar mit weißen Lichtern, das grünschattige Fleisch ist verhältnismäßig weich modelliert. Die schwarzen Umrisse treten nur wenig mehr hervor. Diesen Gemälden gegenüber bezeichnen dann freilich die um 1430 entstandenen, mit unruhigen Hintergründen und realistisch-malerischen Zutaten abendländischer Art ausgestatteten Fresken der Pantanassa, von denen der „Einzug Christi in Jerusalem" und die „Auferweckung des Lazarus" hervorgehoben seien, eine wenig glückliche Weiterentwickelung. Die Figuren sind hier mit sinkendem Stil- und Naturgefühl gezeichnet, die Anordnung im Raum ist willkürlich und zerfahren, die Farben sind äußerlich zusammengesucht. Charakteristisch ist z. B. das Bild des Einzuges Christi in Jerusalem. Lange scheint also der Aufschwung der byzantinischen Großmalerei das 14. Jahrhundert doch nicht überdauert zu haben.

Abb. 339. Die Pantanassa-Kirche zu Mistra. Nach L. Magne, „Mistra".

In Mazedonien treffen wir zunächst in Saloniki ein paar bedeutende Viersäulen- und Fünfkuppelkirchen in der Art der Fethiee-Dschami zu Konstantinopel (S. 509). Auf die ehemalige Katharinenkirche von 1310 (Jakub-Pascha-Dschami) folgte als Hauptschöpfung die Apostelkirche von 1312 bis 1315 (Suk-Su-Dschami), die von drei Seiten von Außenbogenhallen umschlossen ist, aber auch für die Ausschmückung der Außenwände mit reichbewegten Ziegelmustern maßgebend geworden ist. Auch diese beiden Kirchen streben im Sinne des abendländischen Zeitstils, aber doch ganz ohne westliche Anklänge, schlanker und höher empor als frühere Kirchen des Ostens und zeichnen sich durch die reiche Gliederung und die gewellten Umrisse ihrer Kuppeltrommeln aus. Im übrigen Mazedonien, das im 14. Jahrhundert

teilweise vorübergehend unter großserbischer Oberhoheit stand, stammen noch aus der Zeit der byzantinischen Herrschaft Kirchen konstantinopolitanischen Stils, wie die Dreieinigkeits- und die Pantanassakirche (1287 und 1283) zu Melnik, die Klemenskirche (1295) und die Sophienkirche (1317) zu Ochrida, die Christuskirche zu Veria (1319), aus serbischer Zeit Kirchen gleichen Stils, wie die zu Gratschanitza (1300) und zu Liubotin (um 1377) bei Üsküb, zu Nagoritscha bei Kumanowo. Sie wurden, inwendig oft mit Fresken geschmückt, immer reicher und unruhiger im Aufbau, indem sie die Gewölbelinien ihres Inneren auch in ihrem Äußeren immer deutlicher betonten.

Die Fresken dieser Kirchen schließen sich den verschiedenen Entwickelungsstufen an, die wir in Mistra kennen gelernt haben. Als die schönsten gelten die der Kirche zu Nagoritscha bei Kumanowo; nach 1317 entstanden, zeichnen sie sich bereits durch den Reichtum ihrer baulichen Hintergründe aus. Zu den fortgeschrittensten gehören die der Kirchen zu Gratschanitza und zu Ochrida (1348).

Im benachbarten Bulgarien, dessen frühere Bauten dem mittelbyzantinischen Stil angehören, scheinen die von Zimmermann und Gurlitt herausgegebenen Kirchenruinen der Insel Mesembria bei Burgas zum Teil erst diesem Zeitraum zu entstammen. Die Erzengelkirche, die Johanneskirche und die Pantokratorkirche sind hier auf dem Wege von der Kuppelbasilika zur Kreuzkuppelkirche stehengeblieben. Eine echte Kreuzkuppelanlage ist die Johanneskirche am Meere. Die meisten dieser Kirchen sind mit geometrischen Ziegelsteinmustern, einige von ihnen auch mit Blendbogenstellungen und Rundbogenfriesen geschmückt. Besonders reichen Außenschmuck zeigt nach Ivanow die Ruine der 1330 erbauten Kreuzkuppelkirche zu Spassovitza im Südwesten Bulgariens. Besser erhalten ist die Klosterkirche von Belowo an der Struma, auch sie eine reine Kreuzkuppelkirche. Für die bulgarische Heiligen-Ikonographie wichtige Fresken, die zum Teil noch dem 13. Jahrhundert angehören, haben sich in der einschiffigen kleinen Kirche zu Berende erhalten; und ihnen schließen sich die bulgarischen Heiligengestalten des 14. Jahrhunderts an, deren Reste in jener Kirche zu Spassovitza aufgedeckt worden sind.

Am klarsten vor Augen steht uns, schon durch die Veröffentlichungen von Brockhaus, von Uspensky und von Kondakow, die spätbyzantinische Kunst des Athosberges. In den Waldklöstern des heiligen, vom Meere umbrandeten Gebirges herrschte während der ganzen Paläologenzeit ein besonders reges künstlerisches Leben. Vor 1500 sind sicher errichtet worden, außer dem Protaton zu Karyäs und den schon genannten (S. 164, 165) Kirchen der Lawra, von Iwiron und Watopädi, die Kirchen der Klöster Pantokrator (1363), Chilandari, Esphigmen und Pawlu, dessen Georgskapelle 1423 entstand. Baulich zeigen diese Kirchen und Kapellen keine neuen Züge. Die Kreuzkuppelanlage mit rundem Abschluß von dreien der Kreuzarme herrscht vor: die Dreikonchenanlage des Chors bleibt eine Besonderheit des Athosstiles. Wichtig aber sind die meisten dieser Kirchen wegen ihres reichen Freskenschmuckes, innerhalb dessen als hervorgehobene Teile an einigen Stellen Mosaikbilder auftauchen. Namentlich die Kirchenheiligen wurden gern durch Mosaik herausgestrichen. Die Fresken von 1293 im alten Protaton sind unter den Übermalungen des 17. Jahrhunderts erstickt. Aus demselben Jahre stammten die Fresken des Klosters Chilandari. Klar erhalten, wenngleich im 19. Jahrhundert überarbeitet, ist der große Bilderkreis von 1312 in der Kirche Watopädi. Gerade hier mischen sich einige Mosaiken unter die Fresken, gerade hier aber auch Arbeiten einer späten Herstellungskunst unter die echten Schöpfungen des 14. Jahrhunderts, die sich wieder durch eine gewisse Freiheit der Bewegung innerhalb der altbyzantinischen Anordnung auszeichnen.

Am umfangreichsten und am besten erhalten sind die Fresken der Nikolauskapelle des Lawraklosters, die man früher dem Jahre 1360 und einem gewissen Phrangos von Theben zuschrieb. Seit man aber weiß, daß dieser Meister Franco Castellano hieß, abendländischer Abkunft war und in der Mitte des 16. Jahrhunderts lebte, sieht man, daß sie 200 Jahre jünger sind. Der einzige Freskenkranz des 15. Jahrhunderts auf dem Berge Athos endlich schmückt alle Wände der Georgskapelle des Pauluskloſters. Im Jahre 1423 von dem byzantinischen Meister Andronikos gemalt, zeigen die Heiligengestalten und die Darstellungen aus dem Leben des Heilands und seiner Mutter mit ihren ausgesprochenen Charakteren, ihrem realistischen Beiwerk und ihrer üppigen Farbenpracht bereits ein Abweichen von der strengen byzantinischen Auffassung. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß die Freskenmaler dieser Zeit im Gegensatze zu den Buchmalern offenbar auch hier schon Berufskünstler waren.

Alle diese Fresken der Athoskirchen, deren Grund blau zu sein pflegt, füllen die Wände und Decken bis zu den äußersten Winkeln. Ihre Masse wirkt anfangs fast verwirrend auf den Beschauer. Ihre liturgisch bedingte Auswahl und Verteilung ist jedoch dieselbe, die wir, mit Abweichungen im einzelnen, schon in Hosios Lukas von Stiris (S. 91—92) und in der Klosterkirche zu Daphni (S. 165—166) gefunden haben. Der Heiland in der Himmelsherrlichkeit blickt, von Engeln umringt, überall vom Kuppelscheitel herab. Die Propheten ragen an den Trommelwänden. Die Evangelisten sind den Kuppelzwickeln überwiesen. Die Jungfrau mit dem Kinde thront in der Hauptapsis. Die Bilder des Altarraumes beziehen sich auf das Abendmahl. Die Nebenapsiden enthalten die Kreuzigung, die Auferstehung, die Dreieinigkeit und alttestamentliche Vorbilder. Die Kirchenwände stellen die großen Kirchenfeste dar. Der Tod der hl. Jungfrau wird an der Westwand der Kirche, das Jüngste Gericht an der Westwand der Vorhalle veranschaulicht. Die Auferstehung Christi wird immer noch als Höllenfahrt, die Dreieinigkeit, wie bisher, durch die drei Engel, die Abraham erschienen, dargestellt. Christus und Maria zeigen die alten Idealtypen mit langgezogenen Gesichtern, schmaler, gerader Nase und kleinem Munde.

An Tafelbildern aus dieser Zeit, die meist einer wirklichen Bilderverehrung dienen, fehlt es weder der eigentlichen Bilderwand vor dem Altar noch anderen Wänden der Athoskirchen. Von den ältesten geht, wie überall, die Sage, der Evangelist Lukas habe sie gemalt. Christus, Maria, die Erzengel und der Kirchenheilige werden bevorzugt. Die Übermalungen, die fast alle von ihnen erfahren haben, erschweren jedoch ihre kunstgeschichtliche Würdigung. Die Madonna Tricherusa im Chilandarikloster, die dem 14. Jahrhundert zugerechnet wird, scheint serbischen oder bulgarischen Ursprungs zu sein; der hl. Georg im Zographu, der dem 15. Jahrhundert entstammt, wirkt mehr italienisch als byzantinisch. Die meisten Ikonen des Athosberges gehören dem 16. Jahrhundert an.

Eingehender ließen die spätbyzantinischen Handschriftenbilder des Berges Athos sich behandeln. Aber auch sie würden uns nur Bekanntes lehren. Das Kloster Watopädi besitzt z. B. noch ein feines Evangelienbuch von 1304, das außer den Evangelistenbildern, die mit Punkten und Strichen, Überbleibseln der alten Perlenschnur, umrahmt sind, goldene Anfangsbuchstaben mit Rankenzierat zeigt. „Diesseit des 14. Jahrhunderts", sagt Brockhaus, „läßt sich die Malerei nicht weiter an der Hand der Miniaturen verfolgen. Auf die Zeit der Abnahme folgte die Zeit der Stille."

Welcher Zeit die Abfassung des von Didron in französischer, von G. Schäfer in deutscher Sprache veröffentlichten vielgenannten „Handbuches der Malerei vom Berge Athos"

zuzuschreiben ist, erscheint noch immer zweifelhaft. Sein Verfasser Dionysios bezieht sich auf den älteren, etwas schattenhaften Meister Manuel Panselinos von Thessalonich. Solange man annahm, daß Dionysios im 16. Jahrhundert gelebt habe, konnte man die Gemälde seines Vorgängers unter den Athosbildern des 14. oder 15. Jahrhunderts suchen. Nehmen wir aber mit Diehl und anderen an, daß das Handbuch erst zu Anfang des 18. Jahrhunderts entstanden, so wird Panselinos schwerlich vor dem 16. Jahrhundert gelebt haben. Diehl meint, seine Hand am ersten in den Fresken einer jüngeren Kapelle des Protaton zu Karyäs zu erkennen, die die Jahreszahl 1526 tragen. Von diesen gehören namentlich die Geburt Christi und die Darstellung im Tempel zu den freiesten und schönsten Gemälden des Athos. Anspruch auf besondere kirchliche und künstlerische Allgemeingültigkeit macht übrigens das Handbuch nicht; aber es ist wichtig, weil es sowohl durch die Übereinstimmung seiner schriftlichen Anordnungen mit der tatsächlichen Auswahl und Verteilung der byzantinischen Kirchenmalereien als auch durch ihre Abweichungen im einzelnen bestätigt, daß die Überlieferung die byzantinischen Maler im ganzen band, im einzelnen aber nicht beeinträchtigte. Jedenfalls bildet der Athosberg eine Kunstinsel im Meere der Zeiten, und seinen Klosterschulen war es beschieden, den Lebensfaden der byzantinischen Kunst, wenn auch dünn und kraftlos, bis in unsere Zeit herab fortzuspinnen.

2. Die russische Kunst in der Mongolenzeit (um 1225 bis 1400).

In Rußland, wie in Persien und China (Bd. 2, S. 411 und 427), übte die Mongolenherrschaft auch auf die Kunst einen im asiatischen Sinne ausgleichenden Einfluß aus. Chinesisches, Indisches, besonders aber Persisches strömte durch die von der Tatarenherrschaft geöffneten Schleusen in die weite byzantinisch bebaute Kunstebene Rußlands herüber. Gerade zur Zeit der Eroberung Persiens durch die Mongolen aber hatte die islamische Baukunst dieses Landes jene eigentümlichen Formen (Bd. 2, S. 432) angenommen, unter denen uns „die breiten, schiffskielartigen Bogen und die entsprechend geschweiften, zwiebel- oder birnenförmigen Kuppeln" besonders auffielen; und gerade diese Formen bürgerten sich nun auch auf russischem Boden ein. Die Georgskathedrale zu Jurjew-Polskij von 1234, auf deren merkwürdige Bildwerkfassade wir zurückkommen, macht mit ihrem Kielbogenportal, ihrer herz- oder zwiebelförmigen Kuppel und dem plastischen Pflanzenrankenwerk, mit dem ihre Vorderseite bedeckt ist, schon einen recht asiatischen, zunächst an persische und armenische Vorbilder erinnernden Eindruck; und an der Schauseite der Mariä-Himmelfahrtskirche zu Swenigorod, die eine Vierpfeilerkirche vom Ende des 14. Jahrhunderts mit drei Apsiden und Kuppel auf hoher Trommel ist, traten Kielbogen sogar im oberen Abschluß an die Stelle der alten Rundbogen, die das neue Dach abgeschnitten hat.

Als Weiterbildung des alten Stiles in neuerem Sinne erscheint in Pleskau (Pskow) die Kirche des Johannis-Nonnenklosters (1240), von deren sechs Stützen die vorderen vier zum ersten Male als Rundsäulen gestaltet worden sind, während die Peter-Pauls-Kirche daselbst sich überhaupt mit vier Rundsäulen begnügte.

Wichtiger sind die Weiterbildungen im Stil der Kirchenbauten zu Nowgorod, der im 14. Jahrhundert zum Teil durch den westeuropäischen Giebelbau bedingt wurde, auch den Dreiapsiden-Abschluß der Ostseite durch nur eine Apsis ersetzte. Die erste Kirche, die sich mit nur einer Apsis begnügte, ist die Kirche Nikolaus' des Wundertäters (1292) draußen am Fluß, die erste, die außerdem von zwei sich schneidenden giebelbildenden Satteldächern bedeckt ist, ist

die Feodor-Stratalites-Kirche von 1360, deren Giebelfassaden durch Blendbogen gegliedert sind. Am folgerichtigsten durchgebildet erscheint dieses System an der hochgegiebelten Verklärungskirche (Spassa Preobraschenja) zu Nowgorod (Abb. 340), deren Trommel unter der Kuppel mit besonders zierlichen Ziegelmusterbändern geschmückt ist, während die Kirche der Geburt Christi ebendort (1381) mit ihren flacheren Giebeln zum alten Stile zurückstrebt.

Auf asiatischen Einfluß ist auch die Farbenpracht der Dächer und Kuppeln der russischen Kirchen zurückzuführen. Grün, Rot und Weiß sind die bevorzugten Farben, denen sich für die Kuppeln immer häufiger die wirkliche, glatte, weithin leuchtende Vergoldung gesellt. Byzantinischen Ursprungs aber war das Fünfkuppelsystem (S. 87), das sich auffallenderweise in Rußland erst seit dieser Zeit Bahn brach, ohne noch zahlreichere Kuppeln auszuschließen. Aus asiatischen und byzantinischen Elementen, die mit slawischem Grundgefühl malerisch, aber nicht eben organisch verschmolzen wurden, erwuchs die neue national-russische Kunst.

Abb. 340. Die Kirche Spassa Preobraschenja zu Nowgorod. Nach Grabar, „Russische Kunstgeschichte".

Jetzt erst erblühten in Rußland auch die Städte, deren Mittelpunkt ihr „Kreml" bildete, der ummauerte heilige Hügel, auf dem Paläste und Kirchen sich drängten. Kiew hat noch keinen Kreml, Petersburg hat keinen Kreml mehr, Nowgorods Kreml aber stammt erst aus der Tatarenzeit. Erst in den Städten, die jetzt aufblühten, wie in Rostow, Kasan und Moskau, spielt der Kreml eine Hauptrolle im Städtebild. Moskau, die heilige Stadt der Russen, entfaltete sich erst während der Mongolenzeit zu jenem Glanze, vor dem bald das Licht aller übrigen Städte Rußlands erblich. Als der moskowitische Großfürst Iwan Danilowitsch 1333 vom tatarischen Großchan bestätigt wurde, erhoben sich rasch die ersten Steinkirchen Moskaus: schon vorher, 1330, die Erlösungskirche im Walde (Spaß na boru), die, wie ihre Grundmauern auf dem Kreml noch erkennen lassen, eine Vierpfeilerkirche mit drei Apsiden war, dann, 1333, die Kathedrale des Erzengels Michael, ziemlich gleichzeitig die Kathedrale zur Himmelfahrt Mariä; wir hören, daß die Baumeister dieser Kirchen nach Wladimir und nach Pskow geschickt worden waren und für die ersten Moskauer Kirchen die Wladimirschen zum Muster nahmen; aber in ihrer jetzigen Gestalt sind diese Kirchen erst in dem nächsten Zeitraum der russischen Kunstgeschichte entstanden.

Als Schöpfungen der russischen Bildnerei dieser Zeit, die eigentlich noch dem romanischen Zeitalter angehören, sind vor allem die baulich schmückenden Außenbildwerke an jener Kirche zu Jurjew-Polskij zu nennen, die um 1250 entstanden sein werden (Abb. 341); noch willkürlicher über die Wände verstreut als die Außenbildwerke der Demetriuskathedrale zu Wladimir (S. 172), verschwenden sie ihre spätere, schon vom Einfall der Asiaten berührte phantastische Ausdrucksweise an natürlichen Tieren wie an Fabelwesen, an Krokodilen und Vögeln wie an Sirenen und an Kentauren, aber auch an Blüten, Blattwerk und Pflanzenranken.

Älter ist das Steinkreuz im Inneren der Kirche. Der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts aber gehört das Steinkreuz an der Sophienkirche zu Nowgorod an, das den Heiland zwischen Johannes und Maria, von vorn gesehen, in symmetrischer Strenge und unbeholfener Formenbildung darstellt.

Abb. 341. Bildwerkfassade der Georgenkathedrale zu Jurjew-Polskij. Nach Grabar a. a. O. (Zu S. 517.)

Die russische Malerei bewahrte in ihren heiligen Figurendarstellungen während dieses Zeitraums ihren byzantinischen Charakter, der nur hier und da einen slawischen Anstrich annahm. Erhalten haben sich einige Wandgemälde und zahlreiche Tafelbilder dieser Zeit, die entwickelungsgeschichtlich jedoch eine Sackgasse bilden. Namentlich einige der baulich weniger lehrreichen Kirchen Nowgorods, wie die Verkündigungskirche vor der Stadt und die Spassa na Kowalewej am Wolchow-Ufer, deren Fresken 1380 gemalt wurden, zeichnen sich durch ihre Gemäldefolgen aus; aber auch die Verklärungskirche (S. 517) ist 1387 mit Wandgemälden byzantinischen Durchschnittsstils geschmückt worden, für deren Ausführung ein „griechischer" Maler berufen wurde. Selbst Andreas Rublew (Andrej Rubljow), der vielgenannte Maler, der im Übergang vom 14. zum 15. Jahrhundert (angeblich 1370—1430) gelebt zu haben scheint, tritt uns trotz seiner Fresken in der Mariä-Himmelfahrtskirche zu Wladimir und trotz seiner von wirklichen Goldblechgewändern strotzenden Heiligenbilder, von denen die von Novitzkij und von Eliassohn veröffentlichte Darstellung der hl. Dreieinigkeit aus dem Dreifaltigkeitskloster zu Sergijewo (angeblich 1408), ein in Bewegung und Ausdruck anmutig beseeltes Goldgrundbild, für echt gilt, nicht als fest umschriebene künstlerische Persönlichkeit entgegen. Nur so viel steht fest, daß er im 16. Jahrhundert kirchenamtlich als der klassische Maler der guten alten Zeit anerkannt wurde.

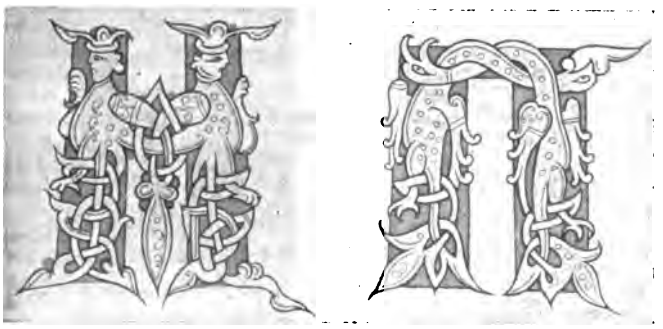


Abb. 342. Russische Ornamente. Nach B. v. Butowsky, „Histoire de l'ornement russe du Xe au XVIe siècle".

Zahlreicher und greifbarer sind die russischen Bilderhandschriften der Mongolenzeit. Neues bringen aber auch ihre Heiligengestalten und Bibelbilder nicht, sondern nur ihre Zierleisten, Zierfüllungen und Anfangsbuchstaben. Durch das Prachtwerk von Butowsky und Aufsätze von Stassoff und anderen sind wir einigermaßen über sie unterrichtet. Auf byzantinischer Grundlage hat die russische Mongolenzeit gerade hier durch asiatische, besonders persische, aber auch durch nordische Zuflüsse und durch das einheimische slawische Formengefühl ein

eigentümlich phantastisches Neues geschaffen. Band- und Stangenverschlingungen, geschweifte Blätter und Blüten, Drachen, Schlangen, Vögel, Vierfüßer und Menschen bilden, oft eng verwachsen, eine neue Formenwelt. Man unterscheidet die Schule von Moskau und andere Schulen von der Hauptschule von Nowgorod, deren Stil die Forscher in besonderem Maße beschäftigt hat. Auf dunkelblauem Grunde sind die manchmal verschnörkelten, weiß ausgesparten Tier- und Menschengestalten rot und golden oder gelb umrissen, während die ebenso ausgesparten, mit eingerollten fetten Blatt- und Blumenspitzen versehenen Flechtwerkhüllen, in denen sie stecken, sich mit roten Umrissen zu begnügen pflegen (Abb. 342). Manchmal scheint es, als ließen sich mit den in den Handschriften zerstreuten Gestalten, wenn man sie zusammenstellte, ganze Geschichten erzählen. Unter den Werken dieser Art seien das Evangeliar Nr. 2 des Auferstehungsklosters im Regierungsbezirk Moskau und der Psalter Nr. 3 der öffentlichen Bibliothek zu Petersburg aus dem 14. Jahrhundert hervorgehoben. Aus der Mischung der Motive geht überall die junge russische Formensprache hervor, in der Verstand und Einbildungskraft einen engen Bund geschlossen haben.

3. Die mittelalterliche Kunst an der mittleren und unteren Donau.

Im östlichen Donaugebiet nehmen besonders die Kunst Serbiens und die Kunst Ungarns unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Die Kunst Serbiens ist im wesentlichen morgenländisch, die Kunst Ungarns abendländisch. Aber es ist gerade lehrreich, in den Unterschieden der byzantinischen Kunst Serbiens, der sich die der Walachei anschließt, von der romanisch-gotischen Kunst Ungarns die Grenzen der kirchlichen Bekenntnisse und ihrer künstlerischen Ausdrucksweise wiederzuerkennen.

Die mittelalterliche Baukunst Serbiens, deren Kenntnis wir vornehmlich einem frühen Werke von Kanitz und späteren Schriften von Nikolajewitsch und Pokryschkin verdanken, schließt sich in der Tat, wenn auch mit einigen armenischen Erinnerungen, mehr oder weniger eng an die byzantinische an. Die Kirchen sind alle über dem Grundriß eines griechischen Kreuzes errichtet, dessen drei Hauptarme in Apsiden auslaufen, an der Eingangsseite aber mit einer größeren, manchmal erst später angebauten Vorhalle versehen; über allen wölbt sich eine unten von vier Pfeilern oder Säulen, oben von hoher Trommel getragene, von einem Dache bedeckte Kuppel, der bei den späteren Kirchen vier oder mehr Nebenkuppeln entsprechen; und alle sind ursprünglich als Rohbauten aus schlichten oder farbig glasierten Ziegeln mit Bruchsteineinlagen errichtet, später aber, von einzelnen Teilen abgesehen, unbarmherzig übertüncht worden. Dürftig und trocken pflegen die mageren Simse profiliert zu sein. Die schmalen hohen Rundbogenfenster werden durch Blendbogen gruppenweise zusammengefaßt, die breiteren aber durch zierliche Pfosten verdoppelt oder verdreifacht. Das Äußere ist mit Lisenen und Blendbogen, das glatte Innere mit reichem Freskenschmuck ausgestattet, von dem sich jedoch nur spärliche Reste erhalten haben.

Zu den ältesten Kirchen Serbiens gehört die schlichte kleine Kirche der Donaustadt Semendria, die schon 1010 gegründet sein soll; dem 12. und 13. Jahrhundert entstammen die Kirchen zu Studenitza (Studenica) und zu Schitscha (Žiča), die immerhin ihren eigenen Charakter tragen. Die Prachtkirche von Studenitza, eine Gründung König Stephans I. (gest. 1199), war ursprünglich ein Marmorbau, ist aber durch spätere Anbauten wesentlich verändert worden. Das Äußere wirkt durch seine halbrund geschlossenen Kreuzarmapsiden und durch seine Lisenen mit Bogenfriesen halb abendländisch-romanisch. Das reiche Hauptportal ist ein Wunder spätbyzantinischer Kunst mit westlichen Anklängen. Seine Seitenpfeiler, die fast rein

korinthische Kapitelle tragen, ruhen auf heraldisch stilisierten Löwen. Der innere Umrahmungsstreifen ist mit byzantinisch stilisierten Akanthusranken, Rosetten und Palmetten verziert. Das Bogenfeld aber, in dem der Heiland in flach erhabener Arbeit steif und leblos zwischen anbetenden Engeln thront, ist von einem Rankenfries umrahmt, durch den sich eine „wilde Jagd" streng stilisierter Tiere bewegt. Dem 13. Jahrhundert entstammt die Kirche zu Schitscha, die Krönungskirche sechs serbischer Könige, die sich durch ihre organisch gegliederte Anlage und ihre beiden feingestalteten, der Hauptkuppel stilvoll untergeordneten Vorhallenkuppeln auszeichnet. Die Kirche zu Kruschewatz (Kruševac), der Residenz des 1389 gefallenen Knes Lazar, scheint von diesem Herrscher, also zwischen 1371 und 1389, errichtet worden zu sein. Ihre von außen vieleckigen Kreuzarmapsiden sind mit aufsteigenden Halbsäulen gegliedert, deren gewundene obere Glieder teilweise romanische Würfelkapitelle tragen. Auch Hufeisenbogen finden sich als Blendbogen am Äußeren; und in der Ornamentik tritt überall ein westöstlicher Mischstil zutage. Die Kirchen von Ravanitza (Ravanica) und Manassia, von Liubostinja und von Rudenitza endlich, die dieser serbischen Spätzeit angehören, sind mit reicherem Kuppelsystem, mit Ziermotiven westlichen Ursprunges, aber auch mit östlichen Zutaten geschmückt, die dem armenisch-georgischen Kunstkreis entstammen. Die Kirche von Ravanitza (1381) zeigt an einer Stelle abendländische Spitzbogendoppelfenster in reichverzierter Umrahmung; die Kirche von Manassia (1407) gewinnt durch die senkrechte Überhöhung ihrer Halbkreisbogen ein besonders orientalisches Aussehen. Eigeneres als diese mittelalterlichen, mit Werken der Bildnerei und der Malerei verbrämten Bauschöpfungen hat die serbische Kunst nicht wieder hervorgebracht. Selbständige Werke der serbischen Malerei dieser Zeit sind spärlich erhalten. Als serbisch oder bulgarisch gilt die „dreihändige" (tricherousa) Madonna mit dem segnenden Kinde im Chilandari-Kloster auf dem Berge Athos (S. 515). Wahrscheinlich in einem Athoskloster von einem serbischen Mönche gemalt, ist nach Strzygowski der vielgenannte serbische Psalter der Münchener Staatsbibliothek, der schwerlich vor 1400 entstanden ist, aber auf ein syrisches Original des 6.—8. Jahrhunderts zurückgeht. Mit seinen 154 farbenstarken, in breiten Streifen die ganzen Textseiten durchquerenden Bildern hält er die Mitte zwischen den Psaltern mit hellenistischen Vollbildern und denen mit leicht hingesetzten Randzeichnungen. Strzygowski hat gerade an dieses Werk seinen Lehrsatz angeknüpft, daß die Kunst der Balkanländer mit Umgehung Konstantinopels vom westasiatischen Osten beeinflußt worden sei, hebt aber auch hervor, daß die rot und golden umrissenen großen Anfangsbuchstaben auf eigene, südslawische Überlieferung hinweisen.

Überschreiten wir, donauaufwärts gewandt, die ungarische Grenze, die nur 75 km von Semendria entfernt ist, so treffen wir alsbald auf die östlichen Ausläufer der romanischen und der gotischen Kunst des Westens. Der Dom zu Fünfkirchen, der gegen 1200 entstanden sein muß, ist der altromanische Hauptbau Ungarns. Ursprünglich als dreischiffige, flachgedeckte Pfeilerbasilika ohne Querschiff, aber mit drei halbrunden Apsiden nebeneinander und mit vier mächtigen Ecktürmen erbaut, ist er später vielen Veränderungen unterzogen, neuerdings aber wiederhergestellt worden. Die Säulengalerien der Westfassade erinnern, wie schon Henßlmann und G. Schäfer hervorgehoben haben, auffallend an die romanischen Fassaden Luccas (S. 198). Unmittelbare italienische Einflüsse kreuzen sich hier jedenfalls mit den deutschen.

Im Anfange des 13. Jahrhunderts folgte die Klosterkirche zu Kis-Beny, eine eigenartige Anlage mit einschiffigem Langhaus zwischen dreischiffigem Ostchor und dreischiffigem, von zwei Türmen flankierten Westbau, in den Einzelbildungen aber deutsch-romanisch mit Kelch-

und Würfelkapitellen. Dem Übergangsstil gehört eine Reihe dreischiffiger, immer noch querschiffloser, aber kreuzgewölbter ungarischer Bündelpfeilerbasiliken an, deren innere Hallen und äußere Portale schon spitzbogig zu sein pflegen, während die Fenster noch rundbogig bleiben und die mit Knospenkapitellen geschmückten Pfeiler und Halbsäulen noch romanische Eckblattbasen besitzen. Den Klosterkirchen zu Lebény und zu Zsambeck folgte die dreischiffige Basilika zu Sankt Ják, die, jedenfalls von deutschen Meistern errichtet, um 1256 ihre jetzige Gestalt erhielt. Zwei Westtürme erheben sich über der dreiteiligen Vorhalle; die Ostseite läuft in drei Apsiden aus. Im frühen, bildnerisch geschmückten Portal treten ansprechende Verbindungen von Rund- und Spitzbogen hervor.

Während des 14. Jahrhunderts herrschte dann die abendländische Gotik im Magyarenlande. Der ersten Hälfte dieses Zeitraums gehört die von Rundsäulen getragene gotische Hallenkirche zu Ödenburg an. An ihrem breiten, einschiffigen Chor entfaltet die folgerichtige Gotik dieser Zeit alle ihre Reizmittel. Im Übergang zur Spätgotik mit ihren Netzgewölben und ihrem phantasievollen Maßwerk aber steht der Dom zu Kaschau (seit 1382), an dem noch im 15. Jahrhundert weitergebaut wurde. Eigenartig ist seine Anlage, deren östliche, den Chor umfassende Hälfte zentral wirkt, wie die der Liebfrauenkirche zu Trier (S. 388), während ihre westliche Hälfte, an deren Ecken mächtige Türme emporstreben, den Charakter eines fünfschiffigen Langhauses annimmt.

Byzantinische Einflüsse in den Einzelheiten dieser und anderer ungarischer Bauten nachzuweisen, ist ebensooft mißglückt, als es versucht worden. Gerade die Ablehnung jeder Einwirkung von der unteren Donau durch das ungarische Sonderempfinden beweist, daß der byzantinische Stil seine Macht über das Abendland bereits eingebüßt hatte.

Eine eigenartige Stellung nahm die früh- und hochmittelalterliche Kunst in Dalmatien ein. Eine neue, noch nicht völlig geklärte Anschauung, die namentlich durch Kowalczyk-Gurlitts Werk über die dalmatinische Kunst und durch eindringliche Erörterungen von Dvořak verbreitet worden, sucht hier den Ausgangspunkt von Kirchengrundrissen, wie dem der Klosterkirche Sankt Johann zu Münster in Graubünden (S. 126), aber auch den Anfang der ganzen „longobardischen" Flächenzierkunst, wie sie sich an Resten von Altar- und Brüstungplatten der Museen von Zara, Spalato und Ragusa, aber auch z. B. an der Sakristei des 709 gegründeten Domes zu Cattaro und am achteckigen Baptisterium zu Cittanova in Istrien erhalten hat.

An das Vorbild der hl. Grabeskirche zu Jerusalem knüpft die zweigeschossige Rundkirche San Donato in Zara an, die dem 9. Jahrhundert entstammt und jetzt als Museum dient. Der Dom von Zara selbst aber, 1247 begonnen, 1285 geweiht, ist noch eine dreischiffige romanische Basilika, deren 1324 vollendete Fassade pisanische Nachklänge enthält; ja diese finden sich sogar noch an San Grisogono zu Zara, einem Bau, der erst 1407 geweiht sein soll. In Ragusa zeigt im 14. Jahrhundert der schöne Franziskaner-Kreuzgang, dessen Rundbogen auf gekuppelten Säulen mit feinen Blattwerkkapitellen ruhen, erst schwache, der Dominikanerkreuzgang deutlichere Übergänge zur Gotik. Am deutlichsten tritt die französische Gotik mit ihren Rippengewölben im Kreuzgang des Dominikanerklosters auf der benachbarten Insel Cheronia hervor. Das Ererbte beherrscht hier überall noch das Selbsterworbene.

4. Die gotische Kunst in den östlichen Mittelmeerländern.

Auch kunstgeschichtlich stellen die Kreuzzüge eine große Gegenbewegung gegen den einige Jahrhunderte früher erfolgten Zug des Islam nach Westen dar. Das Königreich Jerusalem bedurfte natürlich christlicher Gotteshäuser; und wie es als Lehnsstaat nach französischem

Muster eingerichtet wurde, so wurde die französische Baukunst auch vorbildlich für seinen Kirchenbau. Einem französischen Forscher, dem Marquis de Vogüé, verdanken wir dementsprechend auch unsere erste Kenntnis der Kirchen des Heiligen Landes. Kein Kreuzfahrer dachte daran, den verhaßten „Heiden" ihren Baustil abzusehen. Der erneute Wunderbau der Heiligen Grabkirche (S. 27) blieb eine Ausnahme. Provenzalische und burgundische Einwirkungen traten zuerst im romanischen, dann im frühgotischen Stil der christlichen Baukunst des Heiligen Landes hervor. Eine primitive Gotik mit Kreuzrippen und mit Spitzbogen, aber noch mit Rundbogenfenstern, zeigte z. B. die schöne Ruine der vor dem Fall Jerusalems (1187) erbauten Johanniskirche zu Sebaste (Sebastije); ähnlichem Boden entstammt die spitzbogige Kreuzfahrerkirche zu Jerusalem, die 1140—49 von einem französischen Baumeister aufgeführt wurde; und auch sonst fehlt es in Jerusalem nicht an Baueresten frühgotischer Art. Spitzbogengewölbe des 14. Jahrhunderts aber haben sich über vermauerten Halbpilastern mit krausen Kapitellen im sogenannten Zönakulum der Abendmahlskirche erhalten, die zur Frankenzeit als Zions- oder Marienkirche bezeichnet wurde. Von ihren drei Schiffen trägt das südliche Gratgewölbe, tragen die anderen beiden Rippengewölbe, deren Einzelformen Enlart als beste französische Gotik anspricht. Den hochgotischen Stil des 13. Jahrhunderts aber müssen die Kirchen der an drei Seiten vom Meer umspülten Christenhauptstadt Akko oder Akka (Saint-Jean-d'acre) gezeigt haben, die erst in den Kämpfen des 19. Jahrhunderts dem Erdboden gleichgemacht wurden. Auf Rhodos war die nur als Ruine erhaltene Johanneskathedrale des 14. Jahrhunderts, vor deren Stirnseite sich ein schwerer vierseitiger Glockenturm erhebt, eine Säulenbasilika mit offenem Dachstuhl über drei nahezu gleichhohen Schiffen, wogegen die kleine Katharinenkirche, deren Bau 1330 begann, jetzt eine Moschee, ein zierliches Bauwerk einwandfreier französischer Gotik ist.

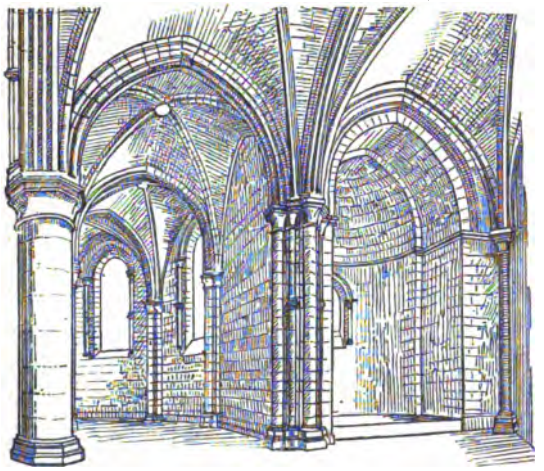


Abb. 343. Der Chorumgang der Sophienkirche zu Nikosia auf Cypern. Nach C. Enlart, „L'Art gothique et la Renaissance en Chypre".

Reicher ist die von C. Enlart vortrefflich zusammengefaßte kunstgeschichtliche Ausbeute auf Zypern, wo die französische Baukunst von der Eroberung der Insel durch Richard Löwenherz (1191) an bis zu ihrer Eroberung durch die Genuesen (1383) fast zwei Jahrhunderte Zeit hatte, sich im Schutze des fränkisch-zyprischen Königreichs zu entfalten. Das frühe Hauptwerk französischer Gotik auf Zypern ist die Sophienkathedrale zu Nikosia (um 1200 begonnen; Abb. 343), deren Grundriß dem der Kathedralen von Sens und von Paris verwandt ist. Auch die Rundpfeiler und achteckigen Sockel sind echt frühgotisch; doch fehlt den Kapitellen zum Teil noch der nordische Blätterschmuck. Zu Anfang des 14. Jahrhunderts wurde der Bau wieder aufgenommen. Die westlichen Joche der Kirche, einschließlich der Vorhalle mit ihrem Riesenfenster, zeigen die vollendete, schlanker und höher emporstrebende, in krausem Blattwerk prangende französische Hochgotik. Enlart vergleicht sie der des Kölner Domes. Die beiden mächtig gedachten Westtürme blieben unvollendet; 1330 wurde der Bau unterbrochen,

um nicht wieder aufgenommen zu werden. Schon seit der Mitte des 13. Jahrhunderts huldigten die Meister der zyprischen Kirchenbauten dieser französischen Hochgotik, deren Grundrisse hier freilich wesentlich vereinfacht wurden. Ihre Kirchen sind oft einschiffig, entbehren des Querschiffs und werden im Osten wieder durch schlichte Vieleckapsiden an der Stelle reicherer Chorbildungen abgeschlossen. Der Hauptbau ist die ursprünglich von zwei Westtürmen überragte und mit reichgegliederter Schauseite versehene lateinische Kathedrale Hagios Nikolaos von Famagusta, deren Fenster mit ihrem Maßwerk und ihren Wimpergen uns wie alte Bekannte begrüßen. Daß dieser gotische Einfall in altbyzantinisches Gebiet aber auch Neues zu wirken imstande war, lehrt die zweite, die griechische Kathedrale von Famagusta (Hagios Georgios), die ihrer älteren lateinischen Schwester die Gesamtanlage absieht, aber die Fassadentürme fortläßt, die vieleckigen Apsiden in Halbrunde gewandelt und sie statt mit Rippengewölben mit Halbkuppeln deckt. Demselben Stil folgt die Peter-Pauls-Kirche, folgt mit besonderer Feinheit aber die lateinische Georgskirche, die malerisch in ihrem Dattelpalmenhaine daliegt. Entwickelungsgeschichtlich sind solche Umbildungen außerordentlich lehrreich; aber nicht immer freilich wirken sie zeugungskräftig weiter. Auf Zypern bilden sie den Anfang eines stilistischen Chaos, das seit dem Ende des 14. Jahrhunderts hereinbricht.

Den Spuren der Bildnerei und Malerei nachzugehen, die mit der fränkischen Baukunst des 13. und 14. Jahrhunderts auf Zypern verknüpft sind, verlohnt sich für uns nicht. Wichtig ist, daß hier, während in der Baukunst und Bildnerei die abendländische Gotik vorherrscht, in der Malerei die byzantinische Art, freilich schon sienesisch angehaucht, das Oberwasser behält. Für jene Künste berief man offenbar französische Steinmetzen nach der Levante. Für die französischen Baumeister aber scheinen sienesische Maler neben den eingeborenen Griechen gearbeitet zu haben, deren Überlegenheit auf diesem Gebiete allgemein anerkannt wurde, bis über Italien das Morgenrot einer neuen Kunst emporstieg. Vor den Strahlen dieses Morgenrots verschwindet das Gespenst der „byzantinischen Frage" endgültig aus der Kunstgeschichte.

Rückblick.

Ihrem bildlichen, geistigen und seelischen Inhalt nach ging die Kunst der anderthalb Jahrhunderte, die uns in diesem vierten „Buche" beschäftigt hat, von der kirchlichen Vormundschaft aus, von der sie sich nur allmählich und daher ohne große Kämpfe durch das Aufkommen bürgerlicher Zünfte neben den kirchlichen Bauhütten und klösterlichen Schreibstuben befreite. Kirchlich aber blieb die Kunst der christlichen Völker während dieses ganzen Zeitraums in allen ihren Hauptäußerungen ihrem innersten Wesen und Wollen nach; und gerade dem mystischen Aufschwunge der Gott suchenden Seelen verdankte sie ihre herrlichsten Schöpfungen. Was sich an und in weltlichen Gebäuden daneben an irdischer Kunst hervorwagte, soll nicht unterschätzt werden. Es war räumlich und inhaltlich bedeutender und bedeutsamer als die erhaltenen Überreste erkennen lassen. Aber irdische Darstellungen wurden, selbst wo sie nicht wirklich nur als Begleiterscheinung auftraten, am Anfang dieses Zeitraums nur als erlaubte Abschweifungen angesehen; und erst als er sich seinem Ende zuneigte, traten die weltlichen Stoffe, ohne jemals die Vorherrschaft zu erlangen, um ihrer selbst willen in den Wettbewerb ein.

In bezug auf ihre Formen- und Farbenbildung hatte die europäische Kunst nach langem Ringen bald nach der Mitte des 13. Jahrhunderts die byzantinischen Fesseln gesprengt. Nur leise zitterten hier und da in den darstellenden Künsten des Westens noch die Nachklänge der östlichen Tonart nach. Nur leise auch war der Widerhall, den die westeuropäische Weise

jetzt in der mit dem byzantinischen Reiche dem Untergange geweihten Kunst des vom Mittelmeer bespülten christlichen Ostens fand. Nur die byzantinische Großmalerei nahm unter der Herrschaft der Paläologen-Kaiser noch einen kurzen Aufschwung im neuzeitlichen Sinne; aber gerade dieser Aufschwung läßt es zweifelhaft erscheinen, ob er sich nicht bereits der Schwingen bediente, die der abendländischen Malerei inzwischen gewachsen waren, wie denn die östliche Baukunst dieses Zeitraums an manchen Orten davon zeugt, daß der Osten nach dem Ende der Kreuzzüge keineswegs jede Anlehnung an das Abendland verschmähte.

Im europäischen Abendlande war die junge Saat zunächst auf dem Gebiete der **Baukunst** aufgegangen. Frankreich hatte sich schon mitten im „romanischen" Zeitalter kühn an die Spitze der Bewegung gestellt. Der hochgotische Baustil, der ihr entsprang, begann um die Mitte des 13. Jahrhunderts seinen Siegeslauf durch ganz Europa. In den verschiedenen Ländern paßte er sich den Bedürfnissen der verschiedenen Aufgaben, der verschiedenen Baumaterialien und des verschiedenen Volkstums an. In Deutschland z. B. fand er eine solche Aufnahme, daß Jahrhunderte geglaubt haben, er sei von Deutschland ausgegangen. In Italien aber stieß er sofort auf eine nationale Gegenbewegung, die, mehr auf edle Raumbildung als auf folgerichtigen Aufbau bedacht, sich nur äußerlich seiner Formensprache bediente, um ihrem eigenen baulichen Empfinden Ausdruck zu verleihen.

Auch auf dem Gebiete der darstellenden Künste verhielt es sich ähnlich. Im **Norden der Alpen** blieb in der **Bildnerei**, die sich teils als monumentale Steinbildhauerei am Äußeren und im Inneren der gotischen Gebäude entfaltete, teils im Gräberdienst als Stein- oder Erzplastik zu wahrheitsuchender Bildniskunst entwickelte, Frankreich an der Spitze der Bewegung. Von klassischem Idealstil ausgegangen, dessen kühner Schwung bald zur Manier entartete, wurde die französische Bildnerei dann aber, was man auch dagegen vorgebracht hat, in dem Maße realistischer, in dem der niederländische Einfluß auf sie sich verstärkte. Auch in der deutschen Bildnerei dieses Zeitraums lassen sich unmittelbare Anknüpfungen an die französische Kunst in zahlreichen Fällen nachweisen; und doch wird man in den kernigen Leistungen, zu denen auch sie es jetzt brachte, viele Züge deutscher Eigenart erkennen. Mit seinem eigenen Wirklichkeitssinn und mit mehr kräftigem als anmutigem Stilgefühl nahm Deutschland die französischen Anregungen auf, um sie selbständig zu verarbeiten. Der große nordische Bildhauer, der am Ende dieses Zeitraums in der längst französisch gewordenen Hauptstadt Burgunds die ganze bildnerische Leistungsfähigkeit des Nordens in gewaltigen Werken zusammenfaßte, Klaus Sluter, war seiner Herkunft wie seinem Namen nach Niederdeutscher.

Ähnlich lagen die Verhältnisse auf dem Gebiete der **Malerei**, auf dem sich im Laufe der 150 Jahre, von denen wir reden, der Umschwung vom mittelalterlichen Idealstil zu dem Wirklichkeitsstil des kommenden Jahrhunderts durch immer liebevolleres Eingehen auf alle Einzelheiten der Natur und des Menschenwerkes noch deutlicher verfolgen läßt. Die Monumentalmalerei spielt im **Norden** nicht mehr die Rolle wie in der vorhergehenden Zeit. In der Tafelmalerei herrscht Frankreich nicht in gleichem Maße wie in der Baukunst und Bildnerei. Die Tatsache, daß die Tafelmalerei, teils von plastischen Altarwerken, teils von der Buchmalerei ausgehend, sich gerade in Deutschland zu eigenartiger Blüte erhob, können wir nicht durch den Hinweis auf die Zufälligkeit umfangreicherer Erhaltung deutscher Bilder dieser Art aus der Welt schaffen. Die Buchmalerei, in der die Weiterentwickelung zu täuschend genauer Naturnachahmung sich am entschiedensten vollzog, entfaltete ihre Schwingen allerdings am freiesten in den in französischer Sprache geschriebenen Büchern; Paris blieb der Hauptsitz

der Buchmalerei, aber es waren doch zum großen Teil niederdeutsche Hände, die gegen Ende dieses Zeitraums die bahnbrechenden Bilder dieser Bücher ausführten. Daß der Wirklichkeitssinn der germanischen Niederländer einen Hauptanteil an der realistischen Bewegung vom Ende dieses Zeitraums hatte, läßt sich ebensowenig leugnen, wie daß dieser Wirklichkeitssinn sich namentlich im Dienste französischer Auftraggeber künstlerisch aussprechen lernte.

Hauptsächlich durch zwei Einfallstore suchte im 14. Jahrhundert dann aber die stilvollere neue italienische Malerei den Norden zu erobern: durch Avignon und durch Prag, vielleicht aber auch in Prag durch Avignon; doch darf man den geraden Weg, der über Tirol und Savoyen nach Süddeutschland führte, nicht übersehen. Wenn diese italienischen Einfälle den Entwickelungsgang des nordischen Wirklichkeitsdranges, der um 1400 beinahe ans Ziel gekommen war, auch aufgehalten haben, so konnten sie ihn doch um so weniger verhindern, als die Weiterentwickelung in Italien die gleiche Richtung einschlug.

In Italien sehen wir die Bildnerei und Malerei am Anfang dieses Zeitraums sich fast vor unseren Augen aus der byzantinischen Umarmung befreien. Gerade in Italien stießen die werbende „Gotik" und der nur noch passiven Widerstand leistende Byzantinismus noch unmittelbar aufeinander; und selbst die hellenistisch-römische Antike spielte hier bei diesem Befreiungsprozesse wenigstens in der Bildhauerei noch eine gewisse Rolle. Nach kurzem Kampfe lenkten dann gerade die darstellenden Künste Italiens rasch in das durch die Volkssprache zu mächtigem Anschwellen gebrachte Fahrwasser national-italienischen Empfindens ein, um in ihren hervorragendsten Schöpfungen schon jetzt am Gestade einer reinen, stilvoll umrissenen, noch nicht nach voller Naturwahrheit strebenden Schönheit zu landen. Auf dem Gebiete der Malerei behielt im Gegensatze zum Norden, dem die gotische Baukunst die Wände entzogen hatte, in Italien die Wandmalerei die Führung. Daß diese sich aber gerade hier aus der Buchmalerei, ja vielleicht gar aus der gotischen und byzantinischen Buchmalerei entwickelt haben sollte, wie die Tafelmalerei es z. B. in Siena wirklich getan, konnten wir nicht zugeben. Aus sich heraus erhob die Wandmalerei sich unter Giotto zu einer Höhe, auf der den Zeitgenossen seine liebevollere Annäherung an die Natur am wohlgefälligsten auffiel, uns Nachgeborenen aber sein Aufschwung zu stilvoller Größe am meisten in die Augen sticht. Vor allen Dingen bemühten die italienischen Großmaler dieses Zeitraums sich unablässig, in der Darstellung der Menschen der Natur näherzukommen. Der Trieb zu bildnisähnlicher Auffassung spielte, wenn man den Aussagen ihrer Zeitgenossen und Nachfolger Glauben schenken darf, nicht nur in ihrer Wiedergabe bestimmter Persönlichkeiten, sondern auch in ihren Darstellungen geschichtlicher und zeitgenössischer Vorgänge, deren Nebenpersonen sogar man hier und da „nach der Natur" dargestellt zu sehen wünschte, bereits eine Hauptrolle. In Wirklichkeit aber beruhten ihre Bildnisse großenteils immer noch auf persönlichen Erinnerungen oder schriftlichen Überlieferungen; und selbst wo die Meister ein Antlitz wirklich nach der Natur zu malen, ja Selbstbildnisse im Profil mit zwei Spiegeln festzuhalten versuchten, verwandelten die Individuen sich unter ihren Händen noch unversehens in die Typen, die sie bevorzugten. Noch allgemeiner aber blieb die Verbildlichung umgrenzter Ausschnitte aus der Welt der Erscheinungen. In bezug auf die richtige Wiedergabe der baulichen und landschaftlichen Hintergründe auf der Fläche ließ selbst Giottos Malerei noch viel zu wünschen übrig, und gerade das offensichtliche Ringen der italienischen Malerei seiner Zeit nach perspektivischer Richtigkeit zeigt, was heute manchmal verkannt wird, daß das Kunstwollen einer Zeit keineswegs immer über das Können verfügt, das es erstrebt; in bezug auf die anschauliche und durchgeistigte

Wiedergabe von Geschehnissen in flächenhafter, vom edelsten Linienrhythmus getragener Stilisierung aber blieb gerade Giottos Darstellungsweise unerreicht. Zu einem wirklichen Kampfe zwischen einer raumschließenden und einer raumerweiternden Wandmalerei kam es erst unter seinen Nachfolgern. Der gewaltige Einfluß, den Giottos Kunst in ganz Italien ausübte, hielt hier offenbar die neue Bewegung, die der Natur selbst auf Kosten des Stils immer näher zu kommen suchte, noch bis zum Ende des 14. Jahrhunderts in Schranken.

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts aber lag die realistische Strömung der ganzen Menschheit im Blute. Gegenüber der immer stärker hervortretenden Neigung, bei jeder kunstgeschichtlichen Stilbildung den gebenden und den nehmenden Teil scharf zu unterscheiden, müssen wir daran festhalten, daß auch auf dem Gebiete der Kunst der gleiche Zeitgeist oft genug an verschiedenen Orten zugleich zu Weiterbildungen in gleichem Sinne führte. Um 1400 verlangten alle leitenden Völker des christlichen Europas, daß ihre Kunst ihre eigene Volkssprache und zugleich die Sprache der Natur reden lernte.

Alphabetischer Schriftennachweis.

Dieses Verzeichnis enthält die Bücher, Abhandlungen und Aufsätze, auf die im Text und in den Bilderunterschriften nur durch Nennung der Verfassernamen hingewiesen worden ist. Doch ist auch eine beschränkte Anzahl von Schriften aufgenommen, die im Texte zu nennen sich keine Nötigung oder keine rechte Gelegenheit fand.

Abel, Le Père F. M.: s. Vincent, Le Père H.

Abels, A. W.: Alt-Wien. Die Geschichte seiner Kunst. Berlin 1909.

Abraham, E.: Über die Quellen des Stils in der Nürnberger Malerei um 1400; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXVII, S. 1. Berlin 1914.

Achelis, H.: Das Symbol des Fisches. Marburg 1887.

Adamy, R.: Die Einhardbasilika zu Steinbach im Odenwald. Darmstadt 1885.

Adler, F.: Mittelalterliche Backsteinbauten des preußischen Staates. Berlin 1859—62.

Ainalow, D., und Ajedin, G.: Alte Kunstdenkmäler von Kiew (russisch). Charkow 1899.

Ainalow, D. W.: Die hellenistische Grundlage der byzantinischen Kunst (russisch). Petersburg 1900. Vgl. O. Wulff im Repertorium für Kunstwissenschaft XXVI, S. 35. Berlin 1903.

— Denkmäler der christlichen Chersonnes (russisch). Moskau 1905.

Aldenhoven, E.: Geschichte der Kölner Malerschule. Dazu 131 Lichtdrucktafeln mit erklärendem Text von L. Scheibler. Lübeck 1902.

Aldenkirchen, J.: Die mittelalterliche Kunst in Soest. Bonn 1875.

Allen, Romilly J.: Celtic Art in Pagan and Christian Times. London 1904.

Alten, W. v.: Geschichte des altchristlichen Kapitells. München-Leipzig, Delphin-Verlag, o. J. (Herbst 1913).

Ambrogio, Diego d': Alcuni altorilievi di Balduccio da Pisa; in der Rassegna d'Arte IX, Heft 2. Mailand 1909.

Amira, K. v.: Die Dresdner Bilderhandschrift des Sachsenspiegels. Leipzig 1902.

Ancona, Paolo d': La miniatura alla mostra senese d'arte antica; in L'Arte VII, 9—10. Rom 1904.

Anderson, J.: Scotland in early Christian Times. Edinburg 1881.

Armstrong, Sir Walter: Geschichte der Kunst in Großbritannien und Irland. Deutsch von Erich Haenel. Stuttgart 1909.

Arundel Society: Drawings and publications (Farbendrucke nach Kunstwerken, seit 1856). Descriptive Notice. London 1869.

Aubert, A.: Die malerische Dekoration der S. Francesco-Kirche zu Assisi; in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge X, S. 185 und 288. Leipzig 1899.

— Die malerische Dekoration der S. Francesco-Kirche zu Assisi. Ein Beitrag zur Lösung der Cimabue-Frage. Leipzig 1907.

Bacci, P.: Documenti toscani per la storia dell' arte; I. Florenz 1910 ff.

Bach, M.: Die Parler und ihre Beziehungen zu Gmünd, Reutlingen und Ulm; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIII, S. 379, XXIV, S. 82. Berlin und Stuttgart 1900, 1901.

Bacha, E.: Les très belles miniatures de la Bibliothèque Royale de Belgique. Brüssel 1913.

Bachmann, W.: Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan. 25. Veröffentlichung der deutschen Orientgesellschaft. Leipzig 1913.

Back, F.: Mittelrheinische Kunst. Frankfurt 1910.

Balet, L.: Schwäbische Glasmalerei. Leipzig 1912.

Barnsley, S. H.: s. unter Schultz, R. W.

Barrière-Flavy, C.: Les Arts industriels de la Gaule du Ve au VIIIe siècle; 3 Bde. Toulouse und Paris 1901.

Bastard, A. de: Peintures et ornements de manuscrits etc. Paris 1835 ff.

— La Bible de Charles le Chauve. Paris 1883.

Baudot, A. de: La sculpture française au moyen-âge etc. Paris 1884.

Bauer, A.: s. Strzygowski.

Baum, J.: Romanische Baukunst in Frankreich (Tafelwerk). Stuttgart 1910.

— Ulmer Kunst. Stuttgart und Leipzig 1911.

Baumstark, A.: Die Wandgemälde der Kirche des Kreuzesklosters bei Jerusalem; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft I, S. 771. Leipzig 1908.

— Die Fresken der sogenannten Passionskapelle des Coemeterium Praetextati; in der Römischen Quartalschrift XXV, S. 112. Rom 1911.

— Frühchristlich-palästinische Bildkomposition in abendländischer Spiegelung; in der Byzantinischen Zeitschrift XX, S. 177. Leipzig 1911.

— Zur Entwickelungsgeschichte der Psalter- und Oden-Illustration; in Oriens Christianus V, S. 295, XII, S. 107. Rom 1905 und 1912.

Bayet, Ch.: Recherches pour servir à l'histoire de la sculpture chrétienne en Orient avant la querelle des iconoclastes. Paris 1879.

— L'Art Byzantin. 2. Aufl. Paris 1892.

Becker, E.: Das Quellwunder des Moses in der altchristlichen Kunst. Straßburg 1909.

— Malta Sotterranea. Straßburg 1913.

Beckett, F.: Altartavler i Danmark fra de senere Middelalder. Kopenhagen 1895.

Beissel, St.: Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. Aachen 1886.

— Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim. Hildesheim 1891.

— Vatikanische Miniaturen. Freiburg i. B. 1893.

— Der hl. Bernward von Hildesheim. Hildesheim 1895.

Beissel, St.: Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters. Freiburg 1906.

Bell, Miß G. L.: s. Berchem, M. v.

— s. Ramsay, Sir W. M.

— Notes on a journey through Cilicia and Lykaonia; in Revue archéologique 1906, I, S. 1 und 385, II, S. 7, 225 und 390; 1907, I, S. 18. Paris 1906—07.

— The churches and monasteries of the Tur Abdin; in M. v. Berchems „Amida". Heidelberg 1910.

Beltrami, L.: Per la storia della costruzione del Duomo in der Raccolta Milanese. Mailand 1887, 1888.

— La cappella di Sant' Eustorgio in Milano; im Archivio storico dell' Arte V, S. 267. Rom 1892.

— Il Castello di Milano. Mailand 1894.

Beltrami, L.: Ambrogio Fossano. Mailand 1895.
— La Certosa di Pavia. Mailand 1890, 2. Aufl. 1898.
— Storia documentata della Certosa di Pavia. Mailand 1896.
Berchem, M. v.: Amida, darin: Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters von Nord-Mesopotamien, Hellas und dem Abendlande von J. Strzygowski, und The Churches and Monasteries of the Tur Abdin von Gertrud L. Bell. Heidelberg 1910.
Berenson, B.: Roberto Oderisi und die Incoronata-Fresken; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIII, S. 448. Berlin und Stuttgart 1900.
— Quelques peintures méconnues de Masolino da Panicale; in der Gazette des Beaux Arts 1902, I, S. 89. Paris 1902.
Berger, E.: Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. München, I 1893; II 1901.
— Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik; in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge VI, S. 208, 240. Leipzig 1895.
Berliner, R.: Zur Datierung der Miniaturen des Cod. Par. Gr. 139. Weida i. Th. 1911.
Bernath, H.: Die Gemälde der Accademia Properziana zu Assisi; in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge XXI, S. 119. Leipzig 1910.
— Adolfo Venturi und der Baumeister der Kirche San Francesco in Assisi; in der Kunstchronik, Neue Folge XX, Sp. 504. Leipzig 1909.
— s. Woltmann-Woermann.
Bernich, E.: L'arte in Puglia nel medioevo e nel rinascimento. I. Bari 1895.
Bernoulli, R.: Die romanische Portalarchitektur in der Provence. Straßburg 1906.
Bertaux, E.: Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV. Neapel 1890.
— Castel del Monte et les architectes français de l'empereur Frédéric II. Paris 1897.
— Les mosaïques de Daphni; in der Gazette des Beaux Arts 1901, I, S. 359. Paris 1901.
— L'art dans l'Italie méridionale. Paris 1904.
— La part de Byzance dans l'art byzantin; im Journal des savants IX, S. 164 und 304. Paris 1911.
Beyerle, K.: s. Künstle.
Beylié, L. de: Prome et Samarra. Paris 1907.
— L'architecture des Abassides au IX. siècle. Paris 1907.
Bezold, G. v.: s. Dehio.
Biebrach, K.: Die holzgedeckten Franciskaner- und Dominikanerkirchen in Umbrien und Toscana. Berlin 1909.
Bilson, J.: The Cathedral of Durham; im Journal of the R. Institute of British Architects, dritte Folge, Bd. VI, S. 295. London 1901.
Birnbaum, A.: Die Oktogone von Antiochia, Nazianz und Nyssa; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXVI, S. 181. Berlin 1913.
Birt, Th.: Die Buchrolle in der Kunst. 2. Aufl. Leipzig 1907.
Blanc, E. Le: Étude sur les sarcophages de la Ville d'Arles. Paris 1878.
— Les sarcophages chrétiens de la Gaule. Paris 1886.
Bock, F.: Die Gotik und die deutsche Kunstwissenschaft. Sonderdruck aus der Zeitschrift Heimdall. Leipzig 1915.
Bock, W. de: Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Egypte chrétienne. Petersburg 1901 (russisch und französisch).
Bode, W.: Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1887.
— Die italienische Plastik. 3. Aufl. Berlin 1902.
Boeser, H.: Die Grundrißdispositionen der zweischiffigen Zentralbauten von der ältesten Zeit bis zur Mitte des IX. Jahrhunderts. Straßburg 1906.
— Die Grundrißdisposition der Aachener Pfalzkapelle und ihre Vorgänger. Straßburg 1906.
— Das Arkadenmotiv im Obergeschoß des Aachener Münsters und seine Vorgänger. Straßburg 1906.
Boisserée, S. und M.: Denkmäler der Baukunst am Niederrhein. München 1843.
Boito, C.: Il duomo di Milano. Mailand 1889.
Bombe, W.: Florentinische Zunft- und Amtshäuser; in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge XXI, S. 93. Leipzig 1910.
— Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio; in den Italienischen Forschungen; herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut zu Florenz V. Berlin 1912.
— Die Bornholmer Festungskirchen und ihr Freskenschmuck; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft, Bd. IX, S. 92. Leipzig 1916.
Bond, F.: Gothic Architecture in England. London 1906.
Börger: Die Grabmäler im Maingebiet. Leipzig 1907.
Borrmann, R., Kolb, H., und Voerländer, O.: Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland. Berlin 1897 ff.
— und **Neuwirth, J.:** Geschichte der Baukunst. I und II. Leipzig 1904.
— und **Graul, R.:** Die Baukunst (Sammlung von Monographien). Berlin und Stuttgart o. J.
Bosio, A.: Roma Sotterranea. Rom 1632.
Bouchot, H.: Un ancêtre de la gravure sur bois. Paris 1902.
— Les 200 incunables xylographiques du département des Estampes. Paris 1903.
— Über einige Inkunabeln des Kupferstichs aus dem Gebiete von Douai; in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge XV, S. 58. Leipzig 1904.
— L'Exposition des primitifs Français. Paris 1904.
— Les debuts de la gravure et l'Estampe; in A. Michels Histoire de l'art III, S. 327—342. Paris 1907.
Brach, A.: Giottos Schule in der Romagna. Straßburg 1902.
— Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Straßburg 1904.
Brandt, H.: Die Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert. Straßburg 1912.
Braun, E.: Beiträge zur Geschichte der Trierer Buchmalerei im frühen Mittelalter; Ergänzungsheft IX der Westdeutschen Zeitschrift. Trier 1895.
Braun, J.: Die englischen Alabasteraltäre; in der Zeitschrift für christliche Kunst XXIII, S. 233. Düsseldorf 1910.
Bréhier, L.: Orient ou Byzance; in der Revue archéologique 1907, II, S. 396. Paris 1907.
— Mosaïques byzantines de Chiti, Ile de Chypre; im Journal des Savants X, S. 316. Paris 1912.
Brinckmann, A. E.: Die Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. Straßburg 1906.
Britton, J.: The architectural antiquities of Great Britain. Bd. I—V. London 1807—35.
— Cathedral Antiquities. Bd. I—V. London 1819.
— The ancient architecture of England. London 1845.
Brockhaus, H.: Einleitung zu seiner Ausgabe von Pomponius Gauricus' Schrift „De Sculptura". Berlin 1886.
— Die Kunst in den Athosklöstern. Leipzig 1891.
— Der Gedankenkreis des Campo Santo in Pisa; in den Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts zu Florenz I, S. 237. Berlin 1914.
Brousselle, J. C.: Les mosaïques de Sant' Apollinare nuovo à Ravenne. Paris 1911.
Brown, G. Baldwin: The arts in Early England I, II. London 1903.
Bruck, R.: Traktat des Meisters Antonio von Pisa über die Glasmalerei; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXV, S 240. Berlin und Stuttgart 1902.
— Die elsässische Glasmalerei. Straßburg i. E. 1902.
— Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen. Dresden 1906.
Brünnow, R. E., und Domaszewski, A. v.: Die Provincia Arabia. Straßburg 1904—09.
Buberl, P.: Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg bei Salzburg usw.; im Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der K. K. Zentralkommission III, S. 25—98. Wien 1909.

Bucher, B.: Geschichte der technischen Künste; im Verein mit A. Ilg, F. Lippmann, F. Luthmer, A. Riegl, H. Rollett, G. Stockbauer. I Stuttgart 1875; II Berlin und Stuttgart 1886; III Stuttgart, Berlin und Leipzig 1895.

Buchner, O.: Die mittelalterliche Grabplastik in Nordthüringen. Straßburg 1902.

Burckhardt, J.: Der Cicerone. 1. Aufl. Leipzig 1855; 8. Aufl. (von W. Bode u. a.) Leipzig 1901; 10. Aufl. (von W. Bode und C. von Fabriczy) Leipzig 1910.

Burger, F.: Geschichte des florentinischen Grabmals. Straßburg 1905.

— Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance; in F. Burgers Handbuch der Kunstwissenschaft, Heft 8 ff. Berlin-Neubabelsberg o. J.

— Handbuch der Kunstwissenschaft. Berlin-Neubabelsberg o. J.

— s. unter Wulff, O.

Butler, Howard Crosby: Publications of an American archaeological Expedition to Syria in 1899—1904. Neuyork 1904.

— Publications of the Princeton University Archaeological expedition to Syria in 1904—05 and 1909. Leiden 1910.

Butler, J. A.: The ancient Coptic Churches of Egypt. Bd. I und II. Oxford 1884.

Butowskij, P. v.: Histoire de l'ornement russe du Xe au XVIe siècle. Paris 1870.

Cabrol, F.: Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. Paris 1907 ff.

Carotti, G.: Storia dell'Arte. II. L'arte del Medio Evo. Parte II e III: L'arte italiana nel medio evo. Mailand 1913.

Carstanjen, F.: Ulrich von Ensingen. München 1893.

— Zur Verwandtschaft der Gmünder und Prager Meister; im Repertorium für Kunstwissenschaft XVI, S. 344. Berlin und Stuttgart 1893.

— Entwicklungsfaktoren der niederländischen Frührenaissance. Sonderabdruck. Altenburg 1896.

Carter, J.: Specimens of ancient sculpture etc. London 1838.

Cattaneo, R.: L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa. Venedig 1887.

Caumont, A. de: Statistique monumentale de Calvados. Bd. I—V. Paris 1847—67.

Cavalcaselle, G. B.: s. Crowe.

Cennini, Cennino: Das Buch von der Kunst oder Traktat der Malerei. Übersetzt und mit Einleitung versehen von A. Ilg. Wien 1871.

Champeau, A. de: L'ancienne école de Peinture de la Bourgogne; in der Gazette des Beaux Arts 1898, I, S. 36, 129. Paris 1898.

Chledowski, C.: Siena. I, II. Berlin 1905.

Choisy, A.: L'art de bâtir chez les Byzantins. Paris 1882.

Ciampini, G. G.: Vetera monumenta etc. Rom, seit 1690.

— De sacris aedificiis. Rom, seit 1693.

Cicognara, L.: Storia della Scultura etc. in Italia. Prato I, 1824; II, III, IV, 1823; V, 1825; VI, VII, 1824.

Clarke, Somers: Christian antiquities in the Nile valley. Oxford 1912.

Clausnitzer, L.: Die Hirtenbilder in der altchristlichen Kunst. Halle 1904.

Clédat, J.: Le monastère et la Nicropole de Baouit. Kairo 1904—06.

Clemen, P.: Studien zur Geschichte der karolingischen Kunst; im Repertorium für Kunstwissenschaft XIII, S. 124; XIV, S. 117. Berlin und Stuttgart 1890 und 1891.

— Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. I, II. Düsseldorf 1891, 1892 usw.

— Merowingische und karolingische Plastik; in den Jahrbüchern der Altertumsfreunde XCII, S. 1. Bonn 1892.

Clemen, P.: Studien zur Geschichte der französischen Plastik; in der Zeitschrift für christliche Kunst V, S. 225, 265, 333. Düsseldorf 1892.

— Die rheinische und die westfälische Kunst auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902. Leipzig 1903.

— Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande. Düsseldorf 1905—16.

— Der Klarenaltar im Kölner Dome; in der Kunstchronik, Neue Folge XX, S. 129. Leipzig 1909.

— Über Haseloffs „Glasgemälde der Elisabethkirche zu Marburg"; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIV, S. 49. Berlin 1911.

— Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. Düsseldorf 1916.

— und **Gurlitt, C.:** Die Klosterbauten der Cistercienser in Belgien. Berlin 1916.

Cockerell, C. R.: Iconographie of the West front of Wells cathedral. Oxford 1851.

Cohn-Wiener, E.: Die Entwickelungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst. I. Vom Altertum bis zur Gotik. II. Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Leipzig o. J. (1909).

— Die Wetzlarer Plastik des XIII. Jahrhunderts usw.; im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen XXXI, S. 205. Berlin 1910.

— Die italienischen Elemente in der Kirchenarchitektur Elsaß-Lothringens; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft IV, S. 116. Leipzig 1911.

— Das Problem des Meisters von Naumburg; ebenda VIII, S. 263. Leipzig 1915.

Colasanti, A.: Note sull' antica pittura fabrianese; in L'Arte IX, S. 263. Rom 1906.

— L'art byzantin en Italie préfacé par Corr. Ricci. Paris und Mailand o. J.

Comte, J.: La Tapisserie de Bayeux. Paris 1878.

Corroyer, Ed.: L'architecture gothique. Paris 1891.

— L'architecture Romane. Neue Ausgabe. Paris 1900.

Courajod, L.: La sculpture française avant la Renaissance. Paris 1881.

— La polychromie dans la statuaire du moyen-âge et de la Renaissance. Paris 1888.

— Les véritables origines de la Renaissance; in der Gazette des Beaux Arts 1889, I, S. 21. Paris 1889.

— La sculpture française avant la Renaissance classique. Paris 1889.

— und **Marcou, P.:** Musée de sculpture comparée, Palais du Trocadéro, Catalogue raisonné. Paris 1892.

Creutz, M.: Die Anfänge des Monumental-Stils in Norddeutschland. Köln 1910.

— Eine Kölner Schnitzerschule des XI. und XII. Jahrhunderts; in der Zeitschrift für Christliche Kunst XXIII, S. 131. Düsseldorf 1910.

Crowe, J. A., und Cavalcaselle, G. B.: Geschichte der italienischen Malerei; deutsch von Max Jordan. Bd. I—VI. Leipzig 1869—76.

Curti, P.: Karolingische Kirchen in Graubünden. Salzburg 1911.

Dahl, J. C. C.: Denkmäler der Holzbaukunst in Norwegen. Dresden 1857.

Dahlke, G.: Romanische Wandmalereien in Tirol; im Repertorium für Kunstwissenschaft V, S. 113; VI, S. 121; IX, S. 210. Berlin und Stuttgart 1882, 1883, 1886.

Dalton, O. M.: Catalogue of the ivory carvings of the Christian era. London 1909.

— Catalogue of early christian antiquities etc.; in The British Museum. London 1911.

— Byzantine Art and archaeology. London 1912.

Dammann, W.: Hirschhorn, Ilbenstadt und Frau Rombach. Drei zyklische Wandmalereien um 1350; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft VII, S. 131. Leipzig 1914.

Darcel, A.: L'art dans les Flandres avant le XVe siècle; in der Gazette des Beaux Arts 1887, I, S. 158, 291. Paris 1887.

Dartein, F. de: Étude sur l'architecture lombarde. Paris 1865 ff.
Davidsohn, R.: Geschichte von Florenz. Berlin 1896.
— Guido da Siena; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIX, S. 262. Berlin 1906.
Day, E. H.: Gothic Architecture in England. London 1909.
Dehaisne, le chanoine (Mgr.): L'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle. Lille 1886.
Dehio, G.: Zu den Skulpturen des Bamberger Doms; im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen XI, S. 194. Berlin 1890.
— Zwei Zisterzienserkirchen; ebenda XII, S. 91. Berlin 1891.
— Zwei Probleme zur Geschichte der Anfänge des romanischen Baustils; im Repertorium für Kunstwissenschaft XVI, S. 217. Berlin und Stuttgart 1893.
— Zur Parlerfrage; ebenda XXII, S. 385. Berlin und Stuttgart 1899.
— Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler; Bd. I Mitteldeutschland (1905), Bd. II Nordostdeutschland (1906); Bd. III Süddeutschland (1908); Bd. IV Südwestdeutschland (1911); Bd. V Nordwestdeutschland (1912). Berlin 1906—12.
— Zwei romanische Zentralbauten; in der Zeitschrift für Geschichte der Architektur I, S. 45. Heidelberg 1907 bis 1908.
— Zur Geschichte der gotischen Rezeption in Deutschland. Die polygonalen Chöre; ebenda III, S. 49. Heidelberg 1909—10.
— und **Bezold, G. v.:** Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst; I. Serie (100 Tafeln); II. Serie (100 Tafeln) usw. Berlin o. J.
— — Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. I—III. Stuttgart 1892—1901.
Dehn-Rotfelser: Mittelalterliche Baudenkmäler in Kurhessen. Kassel 1862 ff.
Delbrück, R.: Ein Porträt Friedrichs II., des Hohenstaufen; in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge XIV, S. 17. Leipzig 1902.
Delisle, L.: Le cabinet des manuscrits de la bibliothèque nationale. I—III. Paris 1868—81.
— Les livres d'Heures du Duc de Berry; in der Gazette des Beaux Arts 1884, I, S. 97, 281, 391. Paris 1884.
— Mémoire sur l'école calligraphique de Tours au IXe siècle. Paris 1885.
— L'évangéliaire de Saint-Vaast d'Arras et la calligraphie franco-saxonne du IXe siècle. Paris 1886.
Dernjac, J.: Thomar und Batalha; in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge VI, S. 98. Leipzig 1895.
Destrée, J.: La sculpture brabançonne au moyen-âge; in den Annales d'archéologie de Bruxelles VIII, S. 76; IX, S. 390; XIII, S. 276. Brüssel 1894, 1895, 1899.
— Renier de Huy etc. Brüssel 1904.
— Tapisseries et sculptures bruxelloises à l'exposition d'art ancien. Brüssel 1906.
Dewitz, C.: Die Externsteine. Breslau 1886.
Dibelius, Fr.: Die Bernwardstür zu Hildesheim. Straßburg 1907.
— Die ehernen Säulen in der Klosterkirche zu Korvei; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXX, S. 14. Berlin 1907.
Didron aîné: Annales archéologiques. 28 Bände. Paris 1844—81.
— Manuel d'iconographie chrétienne etc. Paris 1845.
Diehl, Ch.: Mosaïques byzantines de Nicée; in der Byzantinischen Zeitschrift I, S. 74 (vgl. S. 525). Leipzig 1892.
— L'art byzantin dans l'Italie méridionale. Paris 1894.
— Les mosaïques byzantines du Monastère de St. Luc; in der Gazette des Beaux Arts 1897 I, S. 37 bis 52. Paris 1897.
Diehl, Ch.: Études byzantines. Paris 1905.
— Manuel d'Art Byzantin. Paris 1910.
— und **Le Tourneau, M.:** Les mosaïques de Saint Démetrius de Salonique; in Monuments Piot XVIII, S. 225. Paris 1911.
Dietrichson, L.: Die norwegische Holzbaukunst; in den Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongresses zu Nürnberg, S. 25. Nürnberg 1893.
— Die Domkirche zu Drontheim; in den Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongresses zu Köln, S. 74. Nürnberg 1894.
— Vore Faedres Vaerk. Norges Kunst; Middelalderen. Kopenhagen 1906.
Dieulafoy, M.: Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal. Deutsch von Frau A. E. Brinckmann-Mathée. Stuttgart 1913.
Diez, E.: Die Miniaturen des Wiener Dioskurides; in Strzygowskis Byzantinischen Denkmälern III, S. 1. Wien 1903.
— und **Quitt, J.:** Ursprung und Sieg der altbyzantinischen Kunst (Einleitung von J. Strzygowski). Wien 1904.
Dimier, L.: Les primitifs français. Paris (1912).
Dobbert, E.: Über den Stil Niccolò Pisanos. München 1873.
— Die Pisani; Giotto; die sienesische Malerschule; Andrea Orcagna; in Dohmes „Kunst und Künstler" (Italien, I). Leipzig 1878.
— Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst; im Repertorium für Kunstwissenschaft XIII, S. 281, 363, 423; XIV, S. 175, 451; XV, S. 357, 506; XVIII, S. 336. Berlin und Stuttgart 1890—95.
— Zur byzantinischen Frage; im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen XV, S. 60, 125, 211. Berlin 1894.
— Zur Geschichte der altchristlichen und frühbyzantinischen Kunst; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXI, S. 1 und 95. Berlin und Stuttgart 1898.
Dodgson, C.: The invention of wood-engraving. A french claim considered; in The Burlington Magazine III, S. 205. London 1903.
Doehlemann, K.: Zur Frage der sogenannten umgekehrten Perspektive; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIII, S. 85. Berlin 1910.
Dohme, R.: Die Kirchen des Zisterzienserordens in Deutschland. Leipzig 1869.
— Geschichte der deutschen Baukunst. Berlin 1887.
Dölger, F. J.: Das Fischsymbol in frühchristlicher Zeit. Rom und Freiburg i. B. 1910.
Domaszewski, A. v.: s. Brünnow.
Donadini, E. A., und **Marland, G.:** Die Grabdenkmäler des Domes zu Meißen. Leipzig 1898.
Doering, Osk.: Braunschweig; in Berühmte Kunststätten. Leipzig 1905.
Dregler, K.: Der Verduner Altar. Wien 1903.
Durand, J.: Monuments figurés du moyen-âge; im Bulletin monumental, S. 521. Paris 1888.
Durm, J.: Das Grabmal des Theoderich zu Ravenna; in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge XVII, S. 245. Leipzig 1906.
— Nochmals das Grabmal des Theoderich zu Ravenna; ebenda, Neue Folge XIX, S. 211. Leipzig 1908.
Durrer, R.: Die Maler- und Schreiberstube von Engelberg; im Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 1901, S. 1. Zürich 1901.
— s. Zemp, J.
— und **Wegeli:** Zwei schweizerische Bilderzyklen aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts; in den Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft zu Zürich XXIV, S. 6; Neujahrsblatt, S. 257. Zürich 1899.
Durrieu, le comte Paul: A. Bening et les peintres du Bréviaire Grimani; in der Gazette des Beaux Arts 1891, I, S. 353. Paris 1891.
— L'origine du psautier d'Utrecht; in den Mélanges Julien Havet. Paris 1895.
— Les débuts du réalisme. La peinture en France;

in A. Michels Histoire de l'art III, S. 103—171. Paris 1907.
Dütschke, H.: Ravennatische Studien. Beiträge zur Geschichte der späteren Antike. Leipzig 1910.
Dvořák, M.: Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt; im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen XXII, S. 35. Wien 1901.
— Italienische Kunstwerke in Dalmatien; im Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der K. K. Zentralkommission V, S. 1. Wien 1911.
Ebers, G.: Sinnbildliches. Die koptische Kunst usw. Leipzig 1892.
Eberfolt, J.: Fresques byzantines de Néréditsi; d'après les aquarelles de M. Braiglovskij; in Monuments Piot XIII, S. 35. Paris 1906.
Ebhardt, B.: Deutsche Burgen. Berlin 1898—1908.
Effmann, W.: Die karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden. I. Straßburg 1880.
— Die Wiesenkirche zu Soest; in der Zeitschrift für christliche Kunst II, S. 32. Düsseldorf 1889.
Eichholz, P.: Das älteste deutsche Wohnhaus. Straßburg 1907.
— Zur Frühgeschichte des Märkischen Backsteinbaus; in der Zeitschrift für Geschichte der Architektur VI, S. 193. Heidelberg 1913.
Eichwede, F.: Beiträge zur Baugeschichte der Stiftskirche Königslutter (Dissertation). Hannover 1909.
Eisenlohr, F.: Mittelalterliche Baudenkmäler im südwestlichen Deutschland. Karlsruhe 1853 ff.
Eliasberg, A.: Russische Kunst. München 1915.
Emeric-David, T. B.: Histoire de la sculpture française, herausgegeben von Paul Lacroix. Paris 1872.
Enlart, C.: Les origines françaises de l'architecture gothique en Italie. Paris 1894.
— L'art gothique et la Renaissance en Chypre. Paris 1899.
— Manuel d'archéologie française. I u. II. Paris 1902 und 1904.
— L'architecture romane; in A. Michels „Histoire de l'art", I, 2, S. 443—588. Paris 1905; l'architecture gothique; ebenda II, S. 1—125 und 521—568, Paris 1906; III, S. 1—100, Paris 1907.
Ennen, L. v.: s. Schmitz, F.
Erbach, A. Graf v. Fürstenau: Die Miniaturmalerei am angiovinischen Hofe in Neapel; in den Sitzungsberichten der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft vom 30. März 1900. Berlin 1900.
— Pittura e miniatura a Napoli nel sec. XIV; in L'Arte X, S. 6. Rom 1905.
— Die Manfredbibel; in den Kunsthistorischen Forschungen, herausgegeben vom Kgl. Preußischen Historischen Institut zu Rom I. Leipzig 1910.
— La miniatura bolognese nel Trecento; in L'Arte XIV, S. 1 u. 107. Rom 1911.
Ernst, A.: Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im 14. und am Anfang des 15. Jahrhunderts; in den Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens VI. Prag 1912.
Escher, Konr.: Untersuchungen zur Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom IX. bis zum Anfang des XII. Jahrhunderts. Straßburg 1906.
— Die Engel am französischen Grabmal des Mittelalters; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXV, S. 97. Berlin 1912.
Escherich, Mela: Die Schule von Köln. Straßburg 1907.
— Die Madonna mit der Erbsenblüte; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIII, S. 85 u. 160. Berlin 1910.
Essenwein, A.: Die Holzschnitte des 14. und 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum. Nürnberg 1874.
— Die Ausgänge der klassischen Baukunst; in Durms Handbuch der Architektur, Bd. III. Darmstadt 1886.
— Die romanische und die gotische Baukunst. Der Wohnbau; ebenda, Bd. IV. Darmstadt 1892.
Fabriczy, C. v.: Kaiser Friedrichs II. Brückentor zu Capua; in der Zeitschrift für bildende Kunst XIV, S. 180, 214, 236. Leipzig 1879.
Fabriczy, C. v.: Der Jacobsaltar im Dom zu Pistoja; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIII, S. 422. Berlin und Stuttgart 1900.
— Neues zum Leben und Werke des Niccolò d'Arezzo; ebenda XXV, S. 162. Berlin 1902.
— Kritisches Verzeichnis der toskanischen Holz- und Tonstatuen bis zum Beginn des Cinquecento; im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen XXX, Beiheft. Berlin 1909.
— s. Burckhardt, J.
Falke, J. v.: Geschichte des deutschen Kunstgewerbes. Berlin 1888.
Falke, O. v.: Der Mainzer Goldschmuck der Kaiserin Gisela. Berlin 1913.
— Geschichte der Seidenweberei in Europa. Berlin 1913.
— und **Schwarzenski, G.**: Das Kunstgewerbe im Mittelalter; in Lehnerts Illustrierter Geschichte des Kunstgewerbes I, S. 169—420. Berlin, o. J. (um 1907).
Fastenau, J.: Die romanische Plastik in Schwaben. Eßlingen a. N. 1907.
Fatigati, s. Serrano.
Faymonville, K.: Der Dom zu Aachen und seine liturgische Ausstattung vom 9. bis 20. Jahrhundert. München 1909.
Feigel, A.: San Pietro in Civate; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft II, S. 206. Leipzig 1909.
Fett, H.: Norges Kirker: Middelalderen. Christiania 1909.
Ficker, J.: Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst. Leipzig 1887.
— Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans. Leipzig 1890.
Filippini, L.: La scultura nel Trecento in Roma. Turin 1908.
Filow, B.: La forteresse de Hissar Bania et sa Basilique; im Bulletin de la Société archéologique bulgare II, S. 99—146. Sofia 1911.
— Berichte aus Bulgarien; im Archäologischen Anzeiger XXV, S. 391; XXVI, S. 350. Berlin 1910 und 1911.
Firmenich-Richartz, E.: Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel; in der Zeitschrift für christliche Kunst VIII, S. 97, 129, 233, 297 u. 329. Düsseldorf 1895.
— Zur Wiederherstellung des Clarenaltares; ebenda XXI, S. 325. Düsseldorf 1908.
— Ist die Kölner Wickenmadonna eine Fälschung? in den Monatsheften für Kunstwissenschaft II, S. 369 u. 420. Leipzig 1909.
Fischer, H. L.: Mittelalterliche Baudenkmale auf Rhodos; in der Zeitschrift für bildende Kunst XX, S. 181. Leipzig 1885.
Fischer, J. L.: Handbuch der Glasmalerei. Leipzig 1914.
Fischer, O.: Die altdeutsche Malerei in Salzburg. Leipzig 1908.
Flat, P.: Les premiers Venitiens. Paris 1899.
Fleury, G.: Études sur les portails images du XII. siècle. Mamers 1904.
Flotwell, E. v.: s. Schmarsow, A.
Fontana, P.: Sull' origine dell' arte Lombarda; im Archivio storico lombardo, 31. Dez. 1896. Mailand 1896.
Forrer, R.: Die Gräber und Textilfunde von Achmim-Panopolis. Straßburg 1891.
— Die frühchristlichen Altertümer aus Achmim-Panopolis. Straßburg 1893.
— Mein Besuch in El Achmim. Straßburg 1895.
— Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zur Empirezeit. Straßburg 1898.
— Les imprimeurs de tissus etc. Straßburg 1898.
Foerster, E.: Die Wandgemälde der S. Georgenkapelle zu Padua. Berlin 1841.
Franck-Oberaspach, K.: Zum Eindringen der französischen Gotik in die deutsche Skulptur; im Repertorium für

Kunstwissenschaft XXII, S. 105; XXIII, S. 24. Berlin und Stuttgart 1899, 1900.
Frauck-Oberaspach, K.: Eine fränkische Bildhauerschule vor dem Eindringen der Gotik; in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge XII, S. 259. Leipzig 1901.
— Der Meister der Ecclesia und Synagoge am Straßburger Münster. Düsseldorf 1903.
Fraschetti, St.: I Sarcofagi dei Reali Angioini in Santa Chiara di Napoli; in L'Arte I, S. 385. Rom 1898.
Frey, K.: Die Loggia de' Lanzi in Florenz. Berlin 1885.
— Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris. Daraus:
a) Vita di Donato Scultore. Berlin 1885.
b) Vita di Lorenzo Ghiberti (mit Ghibertis eigenen Commentari). Berlin 1886.
c) Le vite di Fil. Brunelleschi scritte da G. Vasari e da anonimo autore. Berlin 1887.
— Studien zu Giotto; im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen VI, S. 107; VII, S. 101. Berlin 1885 und 1886.
— Il codice Magliabecchiano. Berlin 1892.
— Il libro di Antonio Billi. Berlin 1892.
— Arnolfo di Cambio; in Thiemes Allgemeinem Lexikon der bildenden Künstler II, S. 135. Leipzig 1908.
Freyer, K.: Entwickelungslinien in der sächsischen Plastik des XIII. Jahrhunderts; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft IV, S. 261. Leipzig 1911.
Frick, F.: Schloß Marienburg. Berlin 1799.
Friedländer, Max J.: Die Madonna mit der Wickenblüte; in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge XX, S. 273. Leipzig 1909.
Frölén, H. F.: Nordens befästa Rundkirker I, II. Stockholm 1911.
Fry, E. R.: French Primitives; in The Burlington Magazine V, S. 289. London 1904.
Führer, J.: Forschungen zu Sicilia Sotteranea; in den Abhandlungen der Kgl. Bayrischen Akademie der Wissenschaften. München 1897.
— und **Schultze, V.**: Die altchristlichen Grabstätten Siziliens (im Jahrbuch des Kaiserl. Deutschen Archäologischen Instituts, Ergänzungsheft VII). Berlin 1901.
Fumi, L.: La facciata del duomo d'Orvieto; im Archivio storico dell' Arte II, S. 185. Rom 1890.
Gabelentz, H. von der: Mittelalterliche Plastik in Venedig. Leipzig 1903.
— Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter usw. Straßburg 1907.
— Die Biblia Pauperum in der Großherzogl. Bibliothek zu Weimar. Straßburg 1912.
Galante, G. A.: I nuovi scavi delle catacombe di S. Gennaro in Napoli. Neapel 1908.
Gall, E.: Neue Beiträge zur Geschichte vom Werden der Gotik; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft IV, S. 309. Leipzig 1911.
— Studien zur Geschichte des Chorumganges; ebenda V, S. 134, 358, 520. Leipzig 1912.
Gardthausen, V.: Griechische Paläologie. Das Buchwesen im Altertum und im Byzantinischen Mittelalter. 2. Aufl. Leipzig I, 1911; II, 1913.
Garucci, R.: Storia dell' Arte Cristiana nei primi otto secoli della Chiesa. I—VI. Prato 1872—80.
Gauricus, P., s. Brockhaus.
Gayet, A.: La sculpture copte; in der Gazette des Beaux Arts XXXIV, I, S. 422, und II, S. 80, 145. Paris 1892.
Gebhardt, E.: Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg. Straßburg 1909.
Gebhardt, O. v.: The miniatures of the Ashburnham Pentateuch. London 1883.
Geiger, F.: Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters, I, im 13. und 14. Jahrhundert. Freiburg 1905.
Gélis-Didot, P., und **Laffillée, H.**: La Peinture décorative en France. Paris, o. J. (1897—99).
George, W. S.: The Church of St. Irene at Constantinople. London, Neuyork und Toronto 1912.
Gerber, W.: Altchristliche Kulturbauten Istriens und Dalmatiens. Dresden 1912.
Gerland, O.: Die spätromanischen Wandmalereien im Hessenhofe zu Schmalkalden. Leipzig 1896.
Germain, A.: Les néerlandais en Bourgogne. Brüssel 1909.
Germano di S. Stanislao, P.: La casa Celimontana etc. Rom 1894.
Gerola, G.: S. Vitale; in Felix Ravenna, S. 427. Ravenna 1913.
Gerspach, M.: Les tapisseries coptes. Paris 1890.
— La Mosaique. Paris 1891.
Gerstenberg, K.: Deutsche Sondergotik. München 1913.
Geymüller, H. v.: Friedrich II. von Hohenstaufen und die Anfänge der Architektur der Renaissance in Italien. München 1908.
Ghiberti, L., s. Frey.
Gilbert, J. T.: Facsimiles of national manuscripts of Ireland. Dublin 1874—78.
Glaser, E.: Die Raumdarstellung in der japanischen Malerei; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft I, erste Hälfte, S. 402. Leipzig 1908.
— Italienische Bildmotive in der altdeutschen Malerei; in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge XXV, S. 145. Leipzig 1914.
— Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. München 1916.
Gnirs, A.: Grundrißformen istrischer Kirchen aus dem Mittelalter; im Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der K. K. Zentralkommission VIII, Beiblatt, S. 51. Wien 1914.
Goldmann, K.: Ravennatische Sarkophage. Straßburg 1906.
Goldschmidt, A.: Lübecker Malerei und Plastik bis 1530. Lübeck 1890.
— Der Utrecht-Psalter; im Repertorium für Kunstwissenschaft XV, S. 156. Berlin und Stuttgart 1892.
— Der Albani-Psalter. Berlin 1895.
— Französische Einflüsse in der frühgotischen Skulptur Sachsens; im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen XX, S. 285. Berlin 1899.
— Die Stilentwickelung der romanischen Skulptur Sachsens; ebenda XXI, S. 225. Berlin 1900.
— Die Freiberger Goldene Pforte; ebenda XXIII, S. 20. Berlin 1902.
— Die Kirchentür des heiligen Ambrosius in Mailand. Straßburg 1902.
— Elfenbeinreliefs aus der Zeit Karls des Großen; im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen XXVI, S. 47. Berlin 1905.
— Das Evangeliar im Rathause zu Goslar (Deutscher Verein für Kunstwissenschaft). Berlin 1910.
— Die Bauornamentik in Sachsen im XII. Jahrhundert; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft III, S. 299—314. Leipzig 1910.
— Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser; Bd. I. Berlin 1914; II 1917.
— Das Naumburger Lettnerkreuz im Kaiser-Friedrich-Museum; im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen XXXVI, S. 137. Berlin 1915.
Gonse, L.: L'Art Gothique. Paris, o. J. (1890).
— La sculpture française depuis le XIVe siècle. Paris 1893.
Gosche, Agnes: Simone Martini. Leipzig 1899.
Grabar, J.: Istorja russka goiskusstva. Teil 1—5 (Russische Kunstgeschichte). Moskau 1911 ff.
Graf, H.: Opus francigenum. Stuttgart 1878.
— Neue Beiträge zur Entstehungsgeschichte der kreuzförmigen Basilika; im Repertorium für Kunstwissenschaft XV, S. 1, 94, 306, 447. Dazu XVI, S. 128. Berlin und Stuttgart 1892 und 1894.
Gramm, J.: Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Straßburg 1905.
Graul, R., s. Borrmann, s. Spemann.
Graus, J.: Die Abteikirche St. Jak in Ungarn; in der Zeitschrift für christliche Kunst XXII, S. 206. Düsseldorf 1909.
Grautoff, Otto: Der Meister Gilabertus; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXVII, S. 81. Berlin 1915.

Graeven, H.: Antike Vorlagen byzantinischer Elfenbeinreliefs; im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen XVIII, S. 3. Berlin 1897.
— Die Vorlage des Utrecht-Psalters; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXI, S. 28—35. Berlin und Stuttgart 1898.
— Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke; I. Aus Sammlungen in England. Rom 1898; II. Aus Sammlungen in Italien. Rom 1900.
— Ein altchristlicher Silberkasten in der Mailänder Kirche San Nazaro; in der Zeitschrift für christliche Kunst XII, S. 1, 38, 79. Düsseldorf 1899.
— Fragment eines Siegburger Tragaltärchens usw.; im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen XXI, S. 75. Berlin 1900.
Greditsch, G. P.: Geschichte der Kunst. Bd. III. Russische Kunst (russisch). St. Petersburg, o. J.
Greinert, P.: Erfurter Steinplastik. Leipzig 1905.
Grisar, H.: Kreuz und Kreuzigung auf der Tür von S. Sabina in Rom; in der Römischen Quartalschrift VIII, S. 1. Rom 1894.
— Der Sarkophag des Junius Bassus; ebenda X, S. 313. Rom 1896.
Grisar, P. H.: Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz. Freiburg 1908.
Grueber, B.: Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Bd. I—IV. Prag 1871—79.
Grüneisen, W. de: Sainte Marie antique. Rom 1911.
— Un chapiteau et une imposte provenants d'une ville morte; in Oriens Christianus, Neue Serie, II. Leipzig 1912.
Gruner, L.: The Terracotta Architecture of North Italy. London 1867.
Gsell, St.: Les monuments antiques de l'Algérie et de la Tunisie; mit Atlas archéologique de l'Afrique. Paris 1912.
Guiffrey, J., Müntz, E., und **Pinchart, A.**: Histoire générale de la tapisserie. Paris 1878 ff.
— und **Marcel, P.**: La peinture française. Les primitifs. Paris, o. J.
Gurlitt, C.: Zur Parlerfrage; in der Zeitschrift für Bauwesen XVIII, S. 307. Berlin 1892.
— Die Baukunst Frankreichs. Dresden 1901.
— Geschichte der Kunst. Bd. I und II. Stuttgart 1902.
— Antike Denkmalsäulen in Konstantinopel. München 1909.
— Die Baukunst Konstantinopels. Berlin, seit 1907.
— und **Junghändel, M.**: Die Baukunst der Spanier. Dresden 1899.
— s. Clemen, P.
— s. Kotwalczyk, G.
— s. Zimmerman, Max.
Guthmann, J.: Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst. Leipzig 1902.
Guyer, S.: Ala Kilissee, ein kleinasiatischer Bau des V. Jahrhunderts; in der Zeitschrift für Geschichte der Architektur III, S. 192. Heidelberg 1909—10.
— Meriamlik; im Archäologischen Anzeiger XXIV, S. 441. Berlin 1909.
Haack, Fr.: Gotische Architektur und Plastik der Stadt Landshut (Dissertation). München 1894.
— Zur Entwickelung des italienischen Reiterdenkmals; in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge VII, S. 273. Leipzig 1896.
Habicht, C.: Das Chorgestühl des Domes zu Bremen; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXVII, S. 227. Berlin 1914.
Hamann, R.: Die Kapitelle im Magdeburger Dom; im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen XXX, S. 56. Berlin 1909.
Hampe, Th.: Altarwerke in Dänemark; in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge VIII, S. 55. Leipzig 1897.
Haendcke, B.: Die deutsche Kunst und die Handelsstraßen im Mittelalter; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIV, S. 377. Berlin 1911.
— Der italienische Einfluß in der deutschen Malerei von 1340—1440; in der Zeitschrift für christliche Kunst XXVIII, S. 95. Düsseldorf 1914.
Händel, Max: Untersuchungen über den Ursprung des Zangenfrieses am Grabmal des Theoderich zu Ravenna. Darmstadt 1913.
Hartlaub, G.: Zur hanseatischen Kunst des Mittelalters; in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge XXIV, S. 127. Leipzig 1913.
— Zur Kenntnis der gotischen Plastik in Westfalen; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft VI, S. 229. Leipzig 1913.
Hartmann, P.: Die gotische Monumentalplastik in Schwaben. München, o. J.
Hasak, M.: Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrhundert. Berlin 1899.
— Die romanische und die gotische Baukunst; in Durms Handbuch der Architektur, Bd. IV. Stuttgart 1902.
— Der Dom zu Regensburg; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXVIII, S. 160. Berlin 1915.
— Die Kirchen Groß-St. Martin und St. Aposteln in Köln; in R. Borrmann und R. Graul, „Die Baukunst". Berlin und Stuttgart, o. J.
Hase, W.: Die mittelalterlichen Baudenkmäler Niedersachsens; herausgegeben von dem Architekten- und Ingenieur-Verein zu Hannover. Hannover 1856 ff.
Haseloff, A.: Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Straßburg 1897.
— Codex Purpureus Rossanensis. Leipzig und Berlin 1898.
— Die Glasgemälde der Elisabethkirche in Marburg. Tafelwerk. Berlin, o. J. (1906).
— La miniature dans les pays cisalpins (XIIIe et XIVe siècles); in A. Michels Histoire de l'art II, S. 297—371. Paris 1906.
— und **Sauerland, H. V.**: Der Psalter Egberts von Trier in Cividale. Trier 1901.
Hasenclever, A.: Der altchristliche Gräberschmuck. Braunschweig 1886.
Haßler, K. D.: Ulms Kunstgeschichte im Mittelalter. Stuttgart 1864.
Haupt, A.: Die Baukunst der Renaissance in Portugal. Frankfurt a. M. I, 1890; II, 1895.
— Die Aachener Bronze-Gitter und das Theoderich-Denkmal; in der Zeitschrift für Geschichte der Architektur II, S. 147. Heidelberg 1908—09.
— Die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen, von der Völkerwanderung bis zu Karl dem Großen. Leipzig 1909.
— Das Theoderich-Grabmal zu Ravenna; in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge XIX, S. 238. Leipzig 1908.
— Die äußere Gestalt des Grabmals Theoderichs zu Ravenna und die germanische Kunst; in der Zeitschrift für Geschichte der Architektur I, S. 10 und 33. Heidelberg 1907—08.
— Mesopotamische und spanische Kirchen; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft III, S. 267. Leipzig 1910.
— Palastarchitektur von Oberitalien; in dem von R. Reinhardt und Otto Raschdorf 1886 begonnenen Tafelwerk: Palastarchitektur von Oberitalien und Toskana vom XIII.—XVIII. Jahrhundert, Bd. IV und V. Berlin 1908 und 1911.
— Zur Entstehungsgeschichte der romanischen Ornamentik; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft VIII, S. 309. Leipzig 1915.
Haupt, R.: Die Kirche zu Gumlöse; in der Zeitschrift für Geschichte der Architektur II, S. 171. Heidelberg 1908 bis 1909.
— Vom Dom zu Ripen; ebenda II, S. 113. Heidelberg 1908—09.
— Die Erfindung der deutschen und nordischen Backsteinbaukunst und ihre Erfinder; ebenda V, S. 72 und 121. Heidelberg 1911—12.
— Die Kunst in Gotland; in der Kunstchronik, Neue Folge XXIII, S. 209. Leipzig 1912.

Heereman van Zuydwyk, Cl.: Die älteste Tafelmalerei Westfalens. Münster 1882.
Heideloff, C.: Die Kunst des Mittelalters in Schwaben. Stuttgart 1855—72.
Heisenberg, A.: Grabeskirche und Apostelkirche, zwei Basiliken Konstantins; 2 Bde. Leipzig 1908.
Helms, J.: Ribe Domkirke. Kopenhagen 1870.
Hénault, M.: André Beauneveu. Brüssel (erscheint demnächst).
Hennecke, E.: Altchristliche Malerei und altkirchliche Literatur. Leipzig 1896.
Henszlmann, E.: Die Kathedrale von Fünfkirchen; in den Mitteilungen der K. K. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale XIII, S. 11. Wien 1868.
Herbert, J. A.: Illuminated Manuscripts. 2. Aufl. London, o. J. (1912).
Hermanin, F.: Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere; aus Gallerie nazionali italiane. Rom 1902.
Hermann, H. J.: Miniaturhandschriften aus der Bibliothek des Herzogs Andrea Matteo III. von Atri. — Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara; im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen XIX, S. 145; XXI, S. 117. Wien 1898, 1900.
Herzfeld, E., s. Sarre, F.
Hettner, H.: Zur Charakteristik der Dominikanerkunst des 14. Jahrhunderts; in der Zeitschrift für bildende Kunst XIII, S. 1. Leipzig 1878.
Heuffner, A.: Die altchristlichen Orpheusdarstellungen. Kassel 1893.
Hiazintow, W.: Die Wiedergeburt der italienischen Skulptur in den Werken Niccolò Pisanos (russisch). Moskau 1900.
Hieber, H.: Die Miniaturen des frühen Mittelalters. München 1913.
Hildebrand, H.: Sveriges Medeltid. Stockholm 1903 ff.
Hoffmann, F. M.: Die Nürnberger Kirchen; in R. Borrmann und R. Graul, „Die Baukunst". Berlin und Stuttgart, o. J.
Holtzinger, H.: Über den Ursprung und die Bedeutung der Doppelchöre. Leipzig 1881.
— Die Basilika des Paulinus zu Nola; in der Zeitschrift für bildende Kunst XX, S. 135. Leipzig 1885.
— Die altchristliche und byzantinische Baukunst; in Durms Handbuch der Architektur, Bd. III. 2. Aufl. Stuttgart 1899.
— Altchristliche Basiliken in Rom und Ravenna; in R. Borrmann und R. Graul, „Die Baukunst". Berlin und Stuttgart, o. J.
— Die Sofienkirche und verwandte Bauten der byzantinischen Architektur; ebenda. Berlin u. Stuttgart, o. J.
Holtzmann, E.: Binbirkilisse. Archäologische Skizzen aus Anatolien. Hamburg 1905.
Hoppenstedt, W.: Die Basilika San Salvatore bei Spoleto. Halle a. S. 1912.
Hotzen: Die mittelalterlichen Wandmalereien im Dom zu Schleswig; in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge XI, S. 11. Leipzig und Berlin 1901.
Hübsch, H.: Die altchristlichen Kirchen usw. Karlsruhe 1858—63.
Humann, G.: Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen. Düsseldorf 1904.
— Die Beziehungen der Handschriftenornamentik zur romanischen Baukunst. Straßburg 1907.
— Zur Geschichte der Karolingischen Baukunst. Straßburg 1909 und 1911.
Hymans, H.: Brügge und Ypern. Leipzig 1900.
— Gent und Tournai. Leipzig 1902.
— L'exposition des primitifs flamands à Bruges; in der Gazette des Beaux Arts 1902, II, S. 80, 189, 280. Paris 1902.
Illo, H.: Wandmalereien des 13. Jahrhunderts im Kapitelsaal der Tempelherren zu Metz; in der Zeitschrift für bildende Kunst XXIV, S. 116. Leipzig 1889.
Isphording, O.: Zur Kölner Plastik im 15. Jahrhundert (Dissertation). Bonn 1912.
Iwanow, J.: Anciennes églises de la Bulgarie sud-ouest; im Bulletin de la Société archéologique bulgare III, S. 72. Sofia 1912.
Jacobi, J.: Studien zur Geschichte der bayrischen Miniatur des 14. Jahrhunderts. Straßburg 1908.
Jacobsen, E.: Sienesische Meister des Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena. Straßburg 1907.
— Umbrische Malerei des 14., 15. und 16. Jahrhunderts. Straßburg 1914.
Jacoby, A.: Das geographische Mosaik von Madaba; in Fickers Studien über Christliche Denkmäler III. Leipzig 1905.
Janitsch, J.: Die älteren Glasfenster des Straßburger Münsters; im Repertorium für Kunstwissenschaft III, S. 156; IV, S. 46. Stuttgart 1880 und 1881.
Janitschek, H.: Zur Charakteristik der palermitanischen Malerei; im Repertorium für Kunstwissenschaft I, S. 353. Stuttgart 1876.
— Zwei Studien zur Geschichte der karolingischen Malerei; in dem Straßburger Festgruß an Ant. Springer. Berlin und Stuttgart 1885.
— Das orientalische Element in der Miniaturmalerei; ebenda. Berlin und Stuttgart 1885.
— Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890.
Jerphanion, G. de: Les églises souterraines de Gueuremé et Soghanle (Cappadoce); in Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres. Séances de l'année 1906, S. 7. Paris 1906.
— Les églises de Cappadoce; ebenda. Séances de l'année 1912, S. 317. Paris 1912.
— La date des peintures de Togale Kilissé en Cappadoce; in Revue archéologique 1912, S. 236. Paris 1912.
Johann Georg, Herzog zu Sachsen: Ein Athosbild in der Geistlichen Schatzkammer der Wiener Hofburg; in der Byzantinischen Zeitschrift XX, S. 197. Leipzig 1911.
— Beiträge zur Kenntnis der heiligen Grabeskirche in Jerusalem; in der Zeitschrift für christliche Kunst XXIV, S. 114. Düsseldorf 1911.
— Tagebuchblätter aus Nordsyrien. Leipzig-Berlin 1912.
— Vier Freskoköpfe aus dem Kreuzkloster bei Jerusalem; in der Byzantinischen Zeitschrift XXI, S. 486. Leipzig 1912.
— Konstantin d. Gr. und die hl. Helena in der Kunst des christlichen Orients; Separat-Auszug. Rom 1913.
— Zwei auf Holz gemalte Köpfe aus Deir-Abu-Makarios; in der Byzantinischen Zeitschrift XXII, S. 448. Leipzig 1913.
— Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Ägyptens. Leipzig u. Berlin 1914.
— Eine Staurothek im Kloster Marienstern; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft VII, S. 249. Leipzig 1914.
— Ruthenische Holzkirchen; ebenda VIII, S. 393. Leipzig 1915.
Josephi, W.: Die gotische Steinplastik Augsburgs (Dissertation). München 1902.
Josten, H. H.: Neue Studien zur Evangelienhandschrift Nr. 18 im Domschatze zu Hildesheim. Straßburg 1909.
Junghändel, M., s. Gurlitt.
Justi, K.: Die Goldschmiedfamilie Arphe; in der Zeitschrift für christliche Kunst VII, S. 289, 333. Düsseldorf 1894.
— Zur spanischen Kunstgeschichte; in Baedekers Spanien und Portugal. 4. Aufl. Leipzig 1912.
Kalinka, E.: Die Kathedrale von Herakleia; in den Jahresheften des österreichischen archäologischen Instituts; Bd. I, Beiblatt, S. 3—14. Wien 1898.
Kallab, W.: Die toskanische Landschaftsmalerei im 14. und 15. Jahrhundert; im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen XXI, S. 1. Wien 1900.
Kaemmerer, L.: Die Landschaft in der deutschen Kunst. Leipzig 1886.
Kanitz, F.: Serbiens byzantinische Monumente. Wien 1862.

Lanzler, R., und **Marucchi, O.**: über das Grab des Trebius Justus; im Nuovo Bolletino di archeologia Cristiana. Rom 1911 und 1912.
Kaufmann, C. M.: Ein altchristliches Pompeji in der libyschen Wüste. Mainz 1902.
— Die Ausgrabung der Menas-Heiligtümer in der Mareotis-Wüste; Frankfurter Expedition. Kairo 1906—08.
— Der Menastempel und die Heiligtümer von Karm Abu Mina in der ägyptischen Mareotiswüste. Frankfurt a. M. 1909.
— Die Menasstadt. Leipzig 1910.
— Handbuch der christlichen Archäologie. Paderborn 1905, 2. Aufl. 1913.
Kautzsch, R.: Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. Straßburg 1894.
Kehrer, H.: Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst; 2 Bände. Leipzig 1908 und 1909.
— Die gotischen Wandmalereien in der Kaiserpfalz zu Forchheim. München 1912.
— Das König Wenzel-Fresko in der Moritzkapelle zu Nürnberg; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft V, S. 65. Leipzig 1912.
Kemmerich, M.: Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland. München 1907.
— Ein unbekannter Codex der Vögeschen Malschule in Augsburg. München 1907.
— Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland. Leipzig 1909.
Kern, G. J.: Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts; in den Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz II, S. 39. Berlin 1912.
Killermann, S.: Die Blume der sogenannten Madonna mit der Wickenblüte; in der Zeitschrift für christliche Kunst XXII, Sp. 305. Düsseldorf 1909.
Kinch, J. F.: L'arc de triomphe de Salonique. Paris 1898.
Klaiber, H.: Zur Entstehungsgeschichte der schwäbischen Gotik; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIII, S. 498. Berlin 1910.
Kleinclauß, A.: L'Art français de Bourgogne du moyen-âge; in der Gazette des Beaux Arts 1901, II, S. 441; 1902, I, S. 299. Paris 1901 und 1902.
— Les prédécesseurs de Claus Sluter; ebenda 1905, II, S. 26. Paris 1905.
— Claus Sluter et la sculpture bourguignonne au XV. siècle. Paris 1905.
Knapp, J.: Wanderungen durch die Werkstätten fränkischer Bildhauer. Würzburg 1911.
Knight, H. H.: An architectural Tour in Normandy. London 1841.
Kobell, L. v.: Kunstvolle Miniaturen und Initialen aus Handschriften des 4. bis 16. Jahrhunderts. München 1890 ff.
Köbke, P.: De Danske Kirkebygninger (Kortfattet Oversigt). Kopenhagen 1908.
Koechlin, R.: La sculpture belge et les influences françaises; in der Gazette des Beaux Arts 1903, II, S. 5, 373, 391. Paris 1903.
— Quelques ateliers d'ivoiriers français au XIIIe et XIVe siècle; ebenda 1905, II, S. 361, 453. Paris 1905.
Köhler, H.: Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien. Leipzig 1880.
Kohte, J.: Die Kirche San Lorenzo in Mailand; in der Zeitschrift für Bauwesen XXXI, S. 195, 294. Berlin 1890.
Kolb, H.: s. Borrmann.
Kondakoff, N.: Histoire de l'art Byzantin, considéré principalement dans les miniatures. Paris und London I 1886, II 1891.
— Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails. Dazu: Die byzantinische Zellen-Email-Sammlung A. W. Swenigorodskis. Frankfurt a. M. 1892 und 1894.
— Archäologische Reise in Syrien und Palästina. Petersburg 1904.
— Mazedonien (russisch). Petersburg 1909.
Konnerth, H.: Die Kunsttheorie C. Fiedlers. München und Leipzig 1907.
Konuenp, J.: s. Storck, H.
Köster, F.: Holzgedeckte Landkirchen in der Normandie (Dissertation). Dresden 1909.
Kowalczyk, G., und **Gurlitt, C.**: Denkmäler der Kunst in Dalmatien. Berlin 1910.
Kratz, H.: Die Stadtkirche in Friedberg. Friedberg 1901.
Kraus, F. X.: Die Miniaturen des Codex Egberti. Freiburg i. B. 1884.
— Die Wandgemälde in der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau. Freiburg i. B. 1884.
— Realencyklopädie der christlichen Altertümer. Freiburg i. B. 1882—86.
— Die Mosaiktafeln der Opera del duomo zu Florenz; in der Zeitschrift für christliche Kunst IV, S. 202. Düsseldorf 1891.
— Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis; im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen XIV, S. 3, 84. Berlin 1893.
— Geschichte der christlichen Kunst. I. II (unvollendet). Freiburg i. B. 1896, 1897, 1900.
— Die Wandgemälde der Sylvesterkapelle zu Goldbach. München 1902.
— s. Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden.
Kristeller, P.: Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin 1905.
Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden. Herausgegeben von F. X. Kraus in Verbindung mit J. Durm, A. v. Oechelhäuser, E. Wagner. Bd. I—IV. Freiburg i. B. 1887—98; Bd. V—VI. Leipzig und Tübingen 1901—04.
Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen, bearbeitet von R. Adamy, H. Wagner, E. Wörner und G. Schäfer. Bd. I—V. Darmstadt 1887—98.
Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, s. Clemen.
Künstle, K.: Die Kunst des Klosters Reichenau. Freiburg i. B. 1906.
— und **Beyerle, K.**: Die Pfarrkirche St. Peter und Paul in Reichenau-Niederzell und ihre Wandgemälde. Freiburg i. B. 1901.
Kunze, H.: Die Bauriße der Westfassade des Straßburger Münsters. Straßburg 1911.
Kurth, Betty: Die Fresken im Adlerturm zu Trient; im Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der K. K. Zentralkommission V, S. 9. Wien 1911.
Kurth, J.: Die Mosaiken von Ravenna. 2. Aufl. München 1912.
Kurzwelly, J.: Fragment aus der ältesten deutschen Armenbibelhandschrift; in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge XX, S. 22. Leipzig 1909.
— Baffalmaco- und Traini-Fragen; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXV, S. 337. Berlin 1912.
Kuske, B.: Zu Lochners Lebensgeschichte; in der Zeitschrift für christliche Kunst XXI, S. 89. Düsseldorf 1908.
Kutschmann, Th.: Romanische Baukunst und Ornamentik in Deutschland. Berlin und Neuyork, o. J.
Labande, L. H.: Les miniaturistes avignonnais et leurs œuvres; in der Gazette des Beaux Arts 1907, I, S. 211. Paris 1907.
Labarte, J.: Histoire des arts industriels. 2. Aufl. Bd. I—III. Paris 1872, 1873, 1875.
Lachner, C.: Die Holzarchitektur Braunschweigs; in der Zeitschrift für bildende Kunst XX, S. 53 und 86. Leipzig 1885.
Lafillée, H.: s. Gélis-Didot.
Lampérez y Romea, V.: Historia de la arquitectura Cristiana Española en el edad media. Madrid, seit 1909.
Lamprecht, K.: Der Bilderschmuck des Codex Egberti zu Trier und des Codex Epternacensis zu Gotha; in den Jahrbüchern der Altertumsfreunde LXX, S. 78. Bonn 1881.
— Initial-Ornamentik des VIII.—XIII. Jahrhunderts. Leipzig 1882.

Lamprecht, K.: Bilderzyklen und Illustrationstechnik im späteren Mittelalter; im Repertorium für Kunstwissenschaft VII, S. 405. Berlin und Stuttgart 1884.
— in Verbindung mit **K. Menzel, H. Janitschek** usw.: Die Trierer Ada-Handschrift. Leipzig 1889.
Landsberger, F.: Der St. Galler Folchart-Psalter. Eine Initialenstudie. St. Gallen 1912.
Lange, K.: Verzeichnis der Gemäldesammlung des Kgl. Museums. Stuttgart 1903.
Langewiesche, K. R.: Deutsche Dome des Mittelalters. Düsseldorf und Leipzig 1910.
Lappenberg, K.: Beiträge zur älteren Kunstgeschichte Hamburgs; in der Zeitschrift des Vereins für Hamburger Geschichte. Hamburg 1866.
Lassus, J. B., und **Darcel, A.:** L'Album de Villard de Honnecourt. Paris 1858.
Lasteyrie, F. de: Histoire de la peinture sur verre. Paris 1857.
Lasteyrie, R. de: St. Martin de Tours. Paris 1890.
— Études sur la sculpture française au moyen-âge. Paris 1902.
— L'architecture religieuse en France à l'époque Romane. Paris 1912.
Lázár, Béla: Die beiden Wurzeln der Kruzifixdarstellung. Straßburg 1912.
Leclerc, H.: Manuel d'archéologie chrétienne depuis les origines jusqu'au VIIIe siècle. Paris 1907.
Lecoy de la Marche: Les manuscrits et la Miniature. Paris, o. J. (1884).
Lefort, L.: Études sur les monuments primitifs de la peinture chrétienne en Italie etc. Paris 1885.
Lehfeldt, P.: Die Holzbaukunst. Berlin 1880.
Lehmann, A.: Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern vor Dürer. Leipzig 1900.
Lehmgrubner, O.: Mittelalterliche Rathausbauten Deutschlands I. Berlin 1905 ff.
Lehner, F. A. v.: Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten. Stuttgart 1881.
Leidinger, G.: Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München; Riehn und Tietze. München, o. J. (1912 ff.).
Leitschuh, Fr.: Geschichte der karolingischen Malerei. Berlin 1894.
Leixner, O. v.: Der St. Stephansdom zu Wien; in R. Borrmann und R. Graul, „Die Baukunst". Berlin und Stuttgart, o. J.
Lermolieff, J. (G. Morelli): Die Galerien Borghese und Doria Pamfili in Rom. Leipzig 1890.
— Die Galerien zu München und Dresden. 2. Aufl. Leipzig 1891.
— Die Galerie zu Berlin. 2. Aufl. Leipzig 1893.
Lessing, Jul.: Die Gewebesammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums. Berlin 1900 ff.
Lethaby, W. R.: English Primitives; The Painted Chamber and the Early Masters of the Westminster School; in The Burlington Magazine VI, S. 257. London 1905.
Lévy, E.: Histoire de la peinture sur verre. Brüssel 1860.
Leynaud, F. A.: Les catacombes Africaines. Hadramète-Sousse. Susa (Souffe) 1911.
Lichatscheff, R. P.: Materialien zur Geschichte der russischen Ikonen. Leipzig 1906.
Lichtenberg, R. v.: Das Porträt an Grabdenkmalen. Straßburg 1902.
Lichtwark, A.: Meister Francke. Hamburg 1898.
— über Meister Bertram (Nürnberger Rede von 1902). Vgl. Kunstwart XV, S. 527. München 1902.
— Meister Bertram, 1367—1415. Hamburg 1905.
Liebermann, F.: Ein deutscher Bildhauer in London 1306; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIII, S. 350. Berlin 1910.
Lieb, H. F. J.: Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau. Freiburg i. B. 1887.
Lindenschmit, L.: Handbuch der deutschen Altertumskunde I. Braunschweig 1880—89.
Lindner, A.: Die Basler Galluspforte und romanische Bildwerke der Schweiz. Straßburg 1899.
Lochner von Hüttenbach, O. v.: Bayrische Wandgemälde des XIV. und XV. Jahrhunderts; im Repertorium für Kunstwissenschaft XVII, S. 337. Berlin und Stuttgart 1894.
Löffler, J. B.: Udsigt over Danmarks Kirkebygninger. Kopenhagen 1883.
Lotz, W.: Kunsttopographie Deutschlands. I und II. Kassel 1862 und 1863.
Lowrie, W.: Christian Art and Archaeology. London 1901.
Lübbecke, F.: Die gotische Kölner Plastik. Straßburg 1910.
— Eine rheinische Pietà; in der Kunstchronik, Neue Folge XXII, S. 593. Leipzig 1911.
Lübke, W.: Die mittelalterliche Kunst in Westfalen. Leipzig 1853.
— Geschichte der Architektur. 5. Aufl. Leipzig 1875.
— Geschichte der Plastik. 3. Aufl. Leipzig 1880.
— Kunstwerke und Künstler. Breslau 1886.
Lüdtke, W.: Untersuchungen zu den Miniaturen der Wiener Genesis (Dissertation). Greifswald 1897.
Lüthgen, E.: Entwicklungslinien der gotischen Plastik am Niederrhein; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft III, S. 201. Leipzig 1910.
Magne, L.: L'œuvre des peintres verriers français. Paris 1885.
— Le vitrail; in der Gazette des Beaux Arts 1885, I, S. 417. Paris 1885.
— Mistra; ebenda 1897, I, S. 135 und 301. Paris 1897.
Magnus-Petersen, J.: Beskrivelse og afbildninger af kalkmalerier i danske kirker. Kopenhagen 1895.
Malaguzzi-Valeri, F.: Le collezioni delle miniature nell' archivio di Stato di Bologna. — La Scuola del Francia; Butinone e Zenale; in der Rassegna d'Arte I, S. 135; III, S. 104. Mailand 1901, 1903.
— Campione; ebenda VIII. Mailand 1908.
Mâle, E.: L'art religieux du XIIIe siècle. Paris 1902.
— Le renouvellement de l'Art par les „Mystères" à la fin du Moyen-Age; in der Gazette des Beaux Arts 1904, I, S. 89, 215, 283, 379. Paris 1904.
— La peinture murale en France à l'époque romane; in A. Michels Histoire de l'art I, 2, S. 756 ff. Paris 1905.
— La peinture sur verre en France; la peinture décorative en France au XIIIe et au XIVe siècle; ebenda II, S. 371—407. Paris 1906.
— Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich. Straßburg 1907.
— L'art religieux de la fin du Moyen-Age. Paris 1909.
Mandach, C. de: L'invetriata di S. Antonio nella Basilica di S. Francesco; im Archivio storico dell' Arte III, S. 59. Rom 1897.
Mandelgren, N. M.: Monuments scandinaves du Moyen-Age. Paris 1859.
Mantuani, J.: Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei usw. Straßburg 1900.
Mantz, P.: La peinture française du IXe siècle à la fin du XVIe. Paris 1897.
Marcel, H.: La peinture en Angleterre du XIIe au XVe siècle; in A. Michels Histoire de l'art III, S. 300 ff. Paris 1907.
Marcel, P.: s. Guiffrey, J.
Marchi, G.: Monumenti delle arti primitive nella metropoli del Cristianesimo. Rom 1844.
Marignac, A.: L'école de sculpture en Provence du XIIe au XIIIe siècle (Auszug). Paris 1899.
— Histoire de la sculpture en Languedoc du XIIe au XIIIe siècle. Paris 1902.
Martin, H.: Les peintres de Manuscrits et la Miniature en France. Paris, o. J. (1910).
Marucchi, H.: Elements d'Archéologie chrétienne. I und II. Paris und Rom 1900.
Marucchi, O.: Guida del museo cristiano Lateranense. Rom 1898.

Marucchi, O.: Roma Sotterranea cristiana; Nuova serie I. Rom 1909.
— I monumenti del museo cristiano Lateranense. Mailand 1910.
— Handbuch der christlichen Archäologie. Deutsch bearbeitet von P. Fridolin Segmüller. Einsiedeln-Waldsthal-Köln 1912.
— s. Kanzler, R.
Maskell, A.: La sculpture en ivoire au commencement de l'ère chrétienne et de l'époque byzantine; in der Gazette des Beaux Arts 1909, II, S. 301, 389. Paris 1909.
Maskell, W.: Description of the ivories, ancient and mediaeval, in the South Kensington Museum. London 1872.
Mayer, A. L.: Neue Forschungen über spanische Primitive; in der Kunstchronik, Neue Folge XXIV, S. 297. Leipzig 1913.
— Spanische Reliefgemälde; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft I, S. 797. Leipzig 1908.
— Zur Geschichte der Malerei in Aragon und Navarra; ebenda III, S. 190. Leipzig 1910.
— Geschichte der spanischen Malerei; I, II. Leipzig 1913.
Mazzanti, F.: La scultura ornamentale romana nei bassi tempi; im Archivio storico dell' Arte II, S. 33. Rom 1896.
Meier, Burkhard: Drei Kapitel Dortmunder Plastik; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft VI, S. 67. Leipzig 1913.
Meier, B. J.: Die ottonischen Bauten in Quedlinburg; in der Zeitschrift für Geschichte der Architektur II, S. 240. Heidelberg 1908—09.
Merlo, J. J.: Kölnische Künstler. 1. Aufl. Köln 1850; 2. Aufl., von Firmenich-Richartz, Düsseldorf 1895.
Merton, Ad.: Die Buchmalerei in St. Gallen vom 9. bis zum 11. Jahrhundert. (Text- und Tafelband.) Leipzig 1912.
Merzario, G.: I Maestri Comacini I, II. Mailand 1893.
Mettler, A.: Zur Klosteranlage der Zisterzienser und zur Baugeschichte Maulbronns; in den Württembergischen Vierteljahrsheften für Landesgeschichte, Neue Folge. Stuttgart 1909.
— Zum Ursprung der doppeltürmigen Westfassade der mittelalterlichen Basilika; in der Zeitschrift für Geschichte der Architektur VI, S. 145. Heidelberg 1912—13.
Meumann, E.: Untersuchungen zur Physiologie und Ästhetik des Rhythmus. Leipzig 1894.
Meyenburg, E. v.: Ambrogio Lorenzetti. Zürich 1903.
Meyer, A. G.: Lombardische Denkmäler des 14. Jahrhunderts. Stuttgart 1893.
— Die Certosa bei Pavia; in R. Borrmann und R. Graul, „Die Baukunst". Berlin und Stuttgart, o. J.
— Die Certosa bei Pavia; ebenda. Berlin und Stuttgart (1901).
Meyer, Kurt: Baugeschichte des Domes zu Brandenburg (Dissertation). Berlin 1910.
Meyer, Paul Jonas: Der Meister von Königslutter in Italien; in der Kunstchronik, Neue Folge XII, S. 97. Leipzig 1901.
Meyer-Altona, E.: Die Skulpturen des Straßburger Münsters. Straßburg 1894.
Meyer-Schwartau, W.: Der Dom zu Speyer und verwandte Bauten. Berlin 1893.
Michel, A.: Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, publiée sous la direction de André Michel. (Die Einzelabschnitte rühren von verschiedenen maßgebenden Verfassern her.) Tome I, Livre I: L'art préroman; Livre II: L'art roman. Paris 1903; Tome II: Formation, expansion et évolution de l'art gothique. Paris 1906; Tome III: Les débuts de la Renaissance. Paris 1907.
— La sculpture en France; in des Verfassers Histoire de l'art I, 2, S. 589—707. Paris 1905; II, S. 126 bis 295, 681—776. Paris 1906; III, S. 376—428. Paris 1907.
Michel, R.: Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit. Leipzig 1902.
— und **Struck, A.:** Die mittelbyzantinischen Kirchen Athens; in den Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts XXXI, S. 279. Athen 1906.
Michel, R.: Die Mosaiken von Sa. Costanza in Rom; in Fickers Studien über Christliche Denkmäler XII. Leipzig 1912.
Middleton, J. H.: Illuminated Manuscripts in classical and mediaeval times. Cambridge 1892.
Migeon, G.: Essai de classement des tissus de soie décorés Sassanides et byzantins; in der Gazette des Beaux Arts 1908, II, S. 471. Paris 1908.
Milanesi, G.: Documenti per la Storia dell' arte senese. Bd. I—III. Siena 1854—56.
— Della vera età di Guido senese. Siena 1859.
— Annotazioni e commenti zu seiner Ausgabe der Künstlerbiographien Vasaris. Bd. I—IX. Florenz 1878—85.
Millet, G.: Le monastère de Daphni. Paris 1899.
— L'Asie Mineure, nouveau domaine de l'art; in der Revue archéologique 1905, I, S. 193. Paris 1905.
— L'art byzantin; in A. Michels Histoire de l'art I, S. 127—301. Paris 1905.
— Byzance et non l'Orient; in der Revue archéologique 1908, I, S. 186. Paris 1908.
— L'art chrétien d'Orient du milieu du XIIe au milieu du XVIe siècle; in A. Michels Histoire de l'art III, S. 928—962. Paris 1908.
— Mistra; Matériaux etc. Paris 1900.
— Mistra; Recherches sur l'art byzantin au temps des Paléologues. Paris (1910; in Vorbereitung).
Millingen, A. v.: Byzantine churches in Constantinople. London 1912.
Mitius, O.: Ein Familienbild aus der Priscilla-Katakombe. Freiburg i. B. und Leipzig 1895.
— Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums. Freiburg i. B. und Tübingen 1897.
Molinier, E.: Histoire générale des arts appliqués etc. I. Ivoires. Paris 1896.
Möller, A.: Das Naturgefühl bei Niccold Pisano; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXVIII, S. 1. Berlin 1905.
Mongeri, G.: L'arte in Milano. Mailand 1872.
Monumentos arquitectonicos de España, publicadas de Real Orden etc. Madrid 1902.
Morelli, G.: s. Lermolieff.
Moriz-Eichborn, K.: Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters. Straßburg 1899.
Moschetti, A.: Sull' autore del monumento funebre di Enrico Scrovegni; in L'Arte VII, S. 387. Rom 1904.
— Padova; in der Folge Italia artistica. Bergamo 1912.
Mothes, O.: Geschichte der Baukunst und Bildnerei Venedigs. Leipzig 1869.
— Die Baukunst des Mittelalters in Italien. Jena 1884.
— s. Müller, H.
Mülbe, H.: Die Darstellung des Jüngsten Gerichtes an den romanischen und gotischen Kirchenbauten Frankreichs. Leipzig 1911.
Müller, H., und **Mothes, O.:** Illustriertes archäologisches Wörterbuch der Kunst des germanischen Altertums usw. Bd. I und II. Leipzig und Berlin 1877 und 1878.
Müller, S.: Die Tierornamentik im Norden, deutsch von J. Mestorf. Hamburg 1881.
Mundt, A.: Die Erztaufen Norddeutschlands von der Mitte des 13. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts. Leipzig 1908.
Muñoz, A.: I Codici Greci miniati delle minori biblioteche di Roma. Florenz 1906.
— L'art Byzantin à l'exposition de Grottaferrata. Rom 1906.
— Il codice purpureo di Rossano e il Frammento Sinopense. Rom 1907.
— I Musaici del Battistero di S. Giovanni in fonte a Napoli; in L'Arte XI, S. 433. Rom 1908.
— Pittura romanica catalana. Barcelona 1909.

Müntz, E.: Les précurseurs de la Renaissance. Paris 1882.
— La mosaïque chrétienne pendant les premiers siècles (Auszug). Paris 1893.
Münzenberger, E. F. A. (fortgesetzt von Beißel, St.): Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Bd. I—III. Frankfurt a. M. 1885 bis 1904 ff.
— Die mittelalterlichen Altäre der Mark Brandenburg; in der Zeitschrift für christliche Kunst II, S. 13. Düsseldorf 1889.
— Der polychrome Schmuck der alten gotischen Altarschreine; ebenda IV, S. 23. Düsseldorf 1893.
Muratori, S.: I sarcofagi Ravennati di San Rainaldo etc.; im Bollettino d'Arte II, S. 324. Rom 1908.
Muther, R.: Die deutsche Buchillustration der Gotik und der Frührenaissance. Bd. I und II. München 1884.
Nardini, A. (Despotti Mospignotti): Il duomo di San Giovanni, oggi Battistero di Firenze. Florenz 1902.
Naumann, H.: Die Holzschnitte des Meisters vom Amsterdamer Kabinett usw. Straßburg 1912.
Neumann, K: Byzantinische Kultur und Renaissancekultur (Vortrag). Berlin und Stuttgart 1903.
Neumann, W.: Das mittelalterliche Riga. Berlin 1892.
— Werke mittelalterlicher Holzplastik und Malerei in Livland und Estland. Lübeck 1892.
— Riga und Reval; in Berühmte Kunststätten 42. Leipzig 1908.
— Der Dom zu St. Marien in Riga. Riga 1912.
Neuwirth, J.: Studien zur Geschichte der Miniaturmalerei in Österreich; im Sitzungsbericht der K. K. Akademie, Philosophisch-historische Klasse, CXIII, S. 172. Wien 1886.
— Die Herstellungsphasen spätmittelalterlicher Bilderhandschriften; im Repertorium für Kunstwissenschaft XVI, S. 76. Berlin und Stuttgart 1893.
— Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Prag 1896.
— Das Braunschweigische Skizzenbuch eines mittelalterlichen Malers. Prag 1897.
— Die Wandgemälde im Kreuzgange des Emausklosters in Prag. Prag 1898.
— Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen vom Tode Wenzels III. bis zu den Hussitenkriegen; Bd. I. Prag 1893.
— Prag. Leipzig 1901.
— Das Münster zu Ulm; in R. Borrmann und R. Graul, „Die Baukunst". Berlin und Stuttgart, o. J.
— Der Dom zu Prag; ebenda. Berlin und Stuttgart, o. J.
— s. Borrmann.
— s. auch Springer, A.
Nicola, G. de: L'affresco di Simone Martini ad Avignone; in L'Arte IX, S. 336. Rom 1906.
Nicolaiewitsch: Die kirchliche Architektion der Serben. Belgrad 1902.
Nordhoff, J. B.: Die kunstgeschichtlichen Beziehungen zwischen dem Rheinlande und Westfalen. Bonn 1873.
— Die ältere Glasmalerei; im Repertorium für Kunstwissenschaft III, S. 459. Stuttgart 1880.
— Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler Westfalens, Kreis Hamm. Münster 1880.
— Studien zur altwestfälischen Malerei; in den Jahrbüchern für Altertumsfreunde LXXXII und LXXXIII. Bonn 1886 und 1887.
— Corvei und die westfälisch-sächsische Frühарchitektur; im Repertorium für Kunstwissenschaft XI, S. 147, 396. Berlin und Stuttgart 1888.
Novitzkij, A. P.: Geschichte der russischen Kunst (russisch). Moskau 1899—1902.
Oechelhäuser, A. v.: Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg. I. Heidelberg 1887.
— Mittelalterliche Wandgemälde im Großherzogtum Baden. I. Darmstadt 1893.
Ohlsen, F. P.: I Bassori lievi nei Sarcofagi in Roma; in L'Arte IX, 1906, S. 81. Rom 1906.
Oidtmann, H.: Geschichte der Glasmalerei. I. Köln 1898.
Oidtmann, H.: Die romanischen Glasmalereien in der Pfarrkirche St. Kunibert zu Köln; in der Zeitschrift für christliche Kunst XXIII, S. 199. Düsseldorf 1910.
— Die rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jahrhundert. I. Düsseldorf 1912.
Omont, H.: Facsimilés des plus anciens manuscrits grecs etc. de la bibliothèque nationale. Paris 1892.
— Peintures d'un manuscrit grec de l'Évangile de St. Matthieu; in den Monuments et Mémoires publiés par l'académie des inscriptions et lettres VII, S. 175. Paris 1901.
— Facsimilés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale. Paris 1902.
— Un nouveau manuscrit grec des évangiles et du psautier illustré; in Comptes-rendus de l'Academie des Inscriptions et Belles-lettres, 1912. S. 514. Paris 1912.
Ongania, F.: La basilica di S. Marco in Venezia. Venedig 1883.
Orsi, P.: Byzantina Siciliae; in der Byzantinischen Zeitschrift XIX, S. 63 und 462. Leipzig 1910.
Otte, H.: Geschichte der romanischen Baukunst in Deutschland. Leipzig 1874.
Palmarini, J. M.: Barisano da Trani; in L'Arte I, S. 15. Rom 1898.
Palmer und Guthe: Die Mosaikkarte von Madaba. Farbentafeln. Leipzig 1906.
Pangerl, M., und Weltmann, A.: Das Buch der Malerzeche in Prag. Wien 1878.
Passavant, J. D.: Die christliche Kunst in Spanien. Leipzig 1853.
Pastor, W.: Altgermanische Monumentalkunst. Leipzig 1910.
Pauli, G.: Das Rathaus zu Bremen; in R. Borrmann und R. Graul, „Die Baukunst". Berlin und Stuttgart, o. J.
Paulus, E.: Die Zisterzienserabtei Maulbronn. Stuttgart 1882.
Pératé, A.: L'archéologie chrétienne. Paris 1892.
Perkins, Ch. C.: Historical Handbook of Italian Sculpture. London 1883.
Perkins, F. Mason: Giotto. London 1902.
Perret, P.: Les Catacombes de Rome. I—V. Paris 1851—52.
Petrie, G.: The Ecclesiastical Architecture of Ireland anterior to the Anglo-Norman invasion. Dublin 1845.
Pfleiderer, R.: Das Münster in Ulm. Ulm 1880.
Pijoan, J.: A re-discovered School of Romanesque, Frescoes; in The Burlington Magazine XIX, S. 67. London, April-September 1911.
— Iberian sculpture; ebenda XXII, S. 65. London 1912.
Pinchart, A.: Miniaturistes et calligraphes employés par Philippe le Bon et Charles le Téméraire. Brüssel 1865.
Pinder, W.: Rhythmik romanischer Binnenräume in der Normandie. Straßburg 1904.
— Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. (Weitere Untersuchung.) Straßburg 1905.
— Mittelalterliche Plastik Würzburgs. Würzburg 1911.
— Deutsche Burgen und feste Schlösser. Königstein i. T. und Leipzig 1913.
— Deutsche Plastik (vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance); in F. Burgers Handbuch der Kunstwissenschaft (im Erscheinen). Berlin-Neubabelsberg 1914.
Piper, O.: Burgenkunde. München 1895.
— Abriß der Burgenkunde. Leipzig 1900.
Pit, A.: La sculpture hollandaise au Musée d'Amsterdam. Amsterdam (1902).
Planiscig, L.: Studi sulla scultura veneziana nel Trecento; in L'Arte XIV, S. 407. Rom 1911.
— Studien zur Geschichte der venezianischen Skulptur des 14. Jahrhunderts; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft VI, S. 401; VII, S. 10. Leipzig 1913, 1914.

Platen, P.: Zur Frage nach dem Ursprung der Rolandsäulen; im 38. und 40. Jahresbericht des Vitzthumschen Gymnasiums zu Dresden. Dresden 1899 und 1901.
Poggi, G.: Catalogo del Museo dell' Opera del duomo. Florenz 1904.
— Il duomo di Firenze; Parte I: Le sculture della facciata e del Campanile etc. Berlin 1909.
Pohl, O.: Die altchristliche Fresko- und Mosaikmalerei. Leipzig 1888.
Pointer, A.: Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio. Straßburg 1909.
Pokrychkin: Die Architektur der orthodoxen Kirchen im gegenwärtigen Königreich Serbien (russisch). Petersburg 1906.
Polaczek, E.: Der Übergangsstil im Elsaß. Straßburg 1894.
— Magister Nicholas Petri de Apulia aus Pisa; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXVI, S. 361. Berlin und Stuttgart 1903.
Poppelreuter: Die Madonna mit der Wickenblüte; in der Zeitschrift für Christliche Kunst XXI, S. 345. Düsseldorf 1908.
Portheim, F.: Über den dekorativen Stil in der altchristlichen Kunst. Stuttgart 1886.
Preußer, C.: Nordmesopotamische Baudenkmäler altchristlicher und islamischer Zeit; in den Wissenschaftlichen Veröffentlichungen der Deutschen Orientgesellschaft. Leipzig 1911 (vgl. S. Guyer; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXVI, S. 173. Berlin 1912).
Prior, E. S.: A history of gothic Art in England. London 1900.
Propert, J. L.: A History of Miniature Art. London 1887.
Prost, B.: Quelques documents sur l'histoire des arts en France; in der Gazette des Beaux Arts 1887, I, S. 322. Paris 1887.
— Les arts à la cour du duc de Berry; ebenda 1895, II, S. 254, 342. Paris 1895.
Protitsch, Andr.: Die architektonischen Formen der Sophienkirche zu Sophia; in Materialien zur Geschichte Sophias II (bulgarisch). Sofia 1912.
Pückler-Limpurg, S. Graf: Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Straßburg 1904.
Puig y Cadafalch, Folguera y Sivilla, Goday y Casals: L'arquitectura románica á Catalunya. Barcelona 1909.
Puttrich, L.: Denkmäler der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bd. I—IV. Leipzig 1835—54.
Quast, A. F. v.: Die altchristlichen Bauwerke in Ravenna. Berlin 1843.
— Die romanischen Dome von Mainz, Speier und Worms. Berlin 1850.
Quibell, J. E.: Excavations at Saqqara. Kairo 1908.
Quicherat, J. J. E.: Restitution de St. Martin de Tours. Paris 1870.
— Fragment d'un cours d'archéologie; in den Mélanges d'histoire et d'archéologie, ed. le comte R. de Lasteyrie. Paris 1886.
Quitt, J.: Der Mosaikenzyklus von San Vitale in Ravenna, mit Anhang von J. Schenkl; in Strzygowskis Byzantinischen Denkmälern III. Wien 1903.
— s. Diez, E.
Rahn, R.: Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Zürich 1876.
— Das Psalterium Aureum von St. Gallen. St. Gallen 1878.
Ramsay, Sir W. M., und Bell, Miß G. L.: The thousand and one churches. London 1909.
Raspe, Th.: Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515. Straßburg 1905.
Rathe, K.: Der figurale Schmuck der alten Domfassade in Florenz. Wien und Leipzig 1910.
Rathgens, H.: S. Donato zu Murano. Berlin 1903.
Réau, L.: Les primitifs allemands. Paris 1910.
Reber, F. v.: Kunstgeschichte des Mittelalters. Leipzig 1885 bis 1886.
Reber, F. v.: Der karolingische Palastbau; in den Abhandlungen der Kgl. Bayrischen Akademie der Wissenschaften, Klasse III, XIX, 3, und XX, 1. München 1891 u. 1892.
— Die byzantinische Frage; in den Sitzungsber.chten der Kgl. Bayrischen Akademie der Wissenschaften. München 1903.
Redin, E. K.: Die Mosaiken der Ravennatischen Kirchen (russisch; nach Dobbert im Repertorium für Kunstwissenschaft XXI, S. 1. Berlin und Stuttgart 1898). St. Petersburg 1896.
Redin, E.: Das Kuppelmosaik der Agia Sophia von Saloniki; in der Wizantijskij Wremennik 1899, S. 370 (russisch). St. Petersburg 1899. (Vgl. O. Wulff im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIII, S. 337. Berlin und Stuttgart 1898.)
Reil, J.: Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi. Leipzig 1904.
— Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu; in Fickers Studien über christliche Denkmäler X. Leipzig 1910.
Reimers, J.: Scema novum. Studien zur Baugeschichte des Mittelalters; in der Zeitschrift für bildende Kunst XXII, S. 17, 49, 81, 119, 160, 187. Leipzig 1887.
Reinach, S.: Un manuscrit de Philippe le Bon à la Bibliothèque de S. Petersbourg; in der Gazette des Beaux Arts 1903, I, S. 265; II, S. 53, 371. Paris 1903.
Reiners, H.: Die rheinischen Chorgestühle der Frühgotik. Straßburg 1909.
Reinhart, Emma: Die Cluniazenser-Architektur in der Schweiz. Zürich 1904.
Renard, E.: Die kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1902. Düsseldorf 1902.
Revoil, H.: L'architecture romane du midi de la France. Paris 1866—73.
Reymond, Marcel: La sculpture Florentine. Florenz, I 1897, II 1898, III 1899, IV 1900.
Ricci, C.: Ravenna. Bergamo 1899.
— La mostra d'antica arte senese. Bergamo 1904.
— Raccolte artistiche di Ravenna. Bergamo 1905.
— (Theoderich-Grabmal) Ein Brief an die Redaktion; in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge XIX, S. 291. Leipzig 1908.
— Geschichte der Kunst in Norditalien. Deutsch von Dr. S. Pollak-Rom. Stuttgart 1911.
Richter, G., und Schönfelder, A.: Sacramentarium Fuldense Saeculi X; in Quellen und Abhandlungen zur Geschichte der Abtei und der Diözese Fulda IX. Fulda 1912.
Richter, J. P. F.: Die Mosaiken von Ravenna. Wien 1878.
— Quellen zur byzantinischen Kunstgeschichte II; in Eitelbergers „Quellenschriften", Neue Folge VIII. Wien 1897.
Richter, Luise M.: Siena. Leipzig 1901.
Riegl, A.: Die ägyptischen Textilfunde im K. K. Österreichischen Museum. Wien 1889.
— Stilfragen; Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin 1893.
— Koptische Kunst; in der Byzantinischen Zeitschrift II, S. 114. Leipzig 1893.
— Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich. Wien 1901.
— Zur Entstehung der altchristlichen Basilika; im Jahrbuch der K. K. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmäler, Neue Folge, Bd. I, S. 195 ff. Wien 1903.
Riehl, B.: Die Kunst an der Brennerstraße. Leipzig 1898. 2. Aufl. 1908.
— Zur Geschichte der frühmittelalterlichen Basilika in Deutschland; in den Sitzungsberichten der Kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften. München 1899.
— Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. München 1902.
Rintelen, F.: Giotto und die Giotto-Apokryphen. München 1912.
— Dante über Cimabue; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft VI, S. 200. Leipzig 1913.

Rivoira, G. T.: Le origini della architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltralpe. I. Rom 1901; II. Rom 1907.
— Le origini della architettura lombarda. Mailand 1908.
— Architettura Musulmana. Mailand 1914.
Rjedin, s. unter Ainalow, D., und unter Redin.
Rocchi, E.: Castel del Monte; in L'Arte I, S. 121. Rom 1898.
Rogge, Th.: Braunschweiger Profanbauten im Mittelalter; in der Zeitschrift für bildende Kunst XVII, S. 261, 303, 337. Leipzig 1887.
Rolfs, W.: Sigilgaita und die Flachbilder der Kanzel von Ravello; in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge XVI, S. 93. Leipzig 1905.
— Geschichte der Malerei Neapels. Leipzig 1910.
Roller, Th.: Les Catacombes de Rome. I und II. Paris, o. J. (1881).
Rombahl, A.: Stil und Chronologie der Arenafresken Giottos; im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen XXXII, S. 3. Berlin 1911.
— und **Roosval, Johnny:** Svensk Kunsthistoria. Stockholm 1913.
Roosval, J.: Die Kirchen Gotlands. Leipzig 1912.
— s. Rombahl.
Rosen, F.: Die Natur in der Kunst. Leipzig 1903.
Rossi, G. B. de: La Roma Sotteranea Cristiania. I, II, III. Rom 1864, 1867, 1877.
— Musaici cristiani delle chiese di Roma. Rom 1876 bis 1894.
— L'abside dell' antica Basilica di S. Giorgio Maggiore in Napoli. Neapel 1881.
Rothes, W.: Die Blütezeit der sienesischen Malerei. Straßburg 1904.
— Anfänge und Entwickelungsgänge der altumbrischen Malerschulen. Straßburg 1908.
Rott, H.: Kleinasiatische Denkmäler; in Ficker Studien über christliche Denkmäler VII. Leipzig 1908.
Röttinger, H.: Das Motiv der vier Kirchenväter bei M. Pacher; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIV, S. 448. Berlin und Stuttgart 1901.
Rüdell, A.: Die Kahrie-Dschamisi in Konstantinopel, ein Kleinod byzantinischer Kunst. Berlin 1908.
Rumohr, C. F. v.: Italienische Forschungen. Berlin und Stettin, I und II 1827, III 1831.
Rupp, Fr.: Inkrustationsstil der romanischen Baukunst in Florenz. Straßburg 1912.
Ruprich-Robert, H.: L'architecture normande aux XIe et XIIe siècle. Paris 1884 ff.
Rusjak, H.: Der Begriff des Rhythmus bei den deutschen Kunsthistorikern des XIX. Jahrhunderts (Dissertation). Weida i. Th. 1910.
Rydbeck, O.: Medeltida kalkmålningar i Skåner Kirkor. Lund 1904.
— Bidrag till Lunds Domkyrkor byggnadshistoria. Lund und Leipzig 1915.
Saint Paul, A.: Histoire monumentale de la France. Paris 1883.
Salazaro, D.: Studi sui monumenti dell' Italia meridionale del IV. al XIII. secolo. Neapel, I 1874; II 1877.
— L'arte romana al medio evo. Neapel 1881.
Salzenberg, W.: Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel vom V.—XII. Jahrhundert. Berlin 1854.
Sampere y Miguel, S.: La pintura migeval catalana. Barcelona 1910.
Sarre, F.: Rusafa-Sergiopolis; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft II, S. 95. Leipzig 1909.
— und **Herzfeld, E.:** Archäologische Reise im Euphrat- und Tigris-Gebiet, I—III. Berlin 1911.
Sauerland, H. V.: s. Haseloff, A.
Sauerlandt, M.: Die Bildwerke Giovanni Pisanos. Düsseldorf und Leipzig 1904.
— Deutsche Plastik des Mittelalters. Düsseldorf und Leipzig 1909.
Saumagne, Ch.: Les basiliques cypriennes; in Revue archéologique 1909, II, S. 188. Paris 1909.
Scano, D.: Storia dell' arte in Sardegna dal XI. al XIV. secolo. Cagliari-Sassari 1907.
Schaefer, C.: Bauornamentik der romanischen und gotischen Zeit. Berlin 1903.
Schaefer, G.: Die Denkmäler der Elfenbeinplastik des Museums zu Darmstadt. Darmstadt 1872.
— Die Einhard-Basilika bei Michelstadt im Odenwald; in der Zeitschrift für bildende Kunst IX, S. 129. Leipzig 1874.
— Der Dom zu Fünfkirchen; ebenda; Neue Folge III, S. 7 und 80. Leipzig 1892.
— s. Kunstdenkmäler (hessische).
Schaefer, K.: Die Kathedrale von Reims; in K. Borrmann und R. Graul, „Die Baukunst". Berlin und Stuttgart, o. J.
Schäfer, Godeh.: Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos. Trier 1855.
Scheerer, F.: Kirchen und Klöster der Franziskaner und Dominikaner in Thüringen. Jena 1910.
Scheffler, W.: Die Porträts der deutschen Kaiser und Könige im späteren Mittelalter; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIII, S. 222, 318, 424, 509. Berlin 1910.
Scheibler, L.: Kölnische Meister des 15. und 16. Jahrhunderts (Dissertation). Bonn 1880.
— Die deutschen Gemälde von 1300—1550 in Kölner Kirchen; in der Zeitschrift für christliche Kunst V, S. 129. Düsseldorf 1892.
— s. Aldenhoven.
Schenkl, J.: s. Quitt.
Schestag, A.: Die Chronik von Jerusalem in der Wiener Hofbibliothek; im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen XX, S. 195. Wien 1899.
Schinnerer, J.: Zur Datierung der Glasmalerei im Regensburger Dom; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXVII, S. 197. Berlin 1914.
Schlennig, W.: Die Michaelsbasilika auf dem Heiligen Berge zu Heidelberg. Heidelberg 1887.
Schlie, F.: Das Altarwerk in der Pfarrkirche von Güstrow. Güstrow 1883.
Schlosser, J. v.: Beiträge zur Kunstgeschichte des frühen Mittelalters; in den Sitzungsberichten der K. K. Akademie der Wissenschaften. Wien 1891.
— Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst. Wien 1892.
— Eine Fuldaer Miniaturhandschrift der K. K. Hofbibliothek; im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XIII, S. 30. Wien 1892.
— Die Bilderhandschriften Königs Wenzel I.; ebenda XIV, S. 214. Wien 1893.
— Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts; ebenda XVI, S. 144. Wien 1895.
— Giusto's Fresken in Padua; ebenda XVII, S. 13. Wien 1896.
— Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Wien 1896.
— Die ältesten Medaillen und die Antike; im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XVIII, S. 64. Wien 1897.
— Tommaso da Modena; ebenda XIX, S. 240. Wien 1898.
— Die Werkstatt der Embriachi in Venedig; ebenda XX, S. 280. Wien 1899.
— Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter; ebenda XXIII, S. 279. Wien 1903.
— Die Wandgemälde aus Schloß Lichtenberg in Tirol. Wien 1916.
Schmarsow, A.: Vier Statuetten in der Domopera zu Florenz; im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen, VI, S. 137. Berlin 1887.
— Sanct Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter. Breslau 1890.
— Das Eindringen der französischen Gotik in die deutsche

Skulptur; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXI, S. 417. Berlin und Stuttgart 1898.
Schmarsow, A.: Über die Grenze der Renaissance gegen die Gotik; in der Kunstchronik, Neue Folge XI, S. 417. Leipzig 1900.
— Zur Beurteilung der sogenannten Spätgotik; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIII, S. 290. Berlin und Stuttgart 1900.
— Die Kompositionsgesetze in den Reichenauer Wandgemälden; ebenda XXVII, S. 261. Berlin 1904.
— Der Kuppelraum von S. Costanza in Rom. Leipzig 1904.
— Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter. Leipzig und Berlin 1905.
— Über die Karolingischen Wandmalereien zu Münster in Graubünden; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft I, 1908, S. 387. Leipzig 1908.
— Wer ist Gherardo Starnina? Ein Beitrag zur Vorgeschichte der italienischen Renaissance. Leipzig 1912.
— Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters. I. Halbband: Grundlegung und romanische Architektur. Leipzig und Berlin 1915.
— und **Flotwell, E. v.**: Meisterwerke der deutschen Bildnerei. I. Naumburger Dom. Magdeburg 1892.
Schmid, Wolfg. B.: Zur früheren Goldschmiedekunst Bayerns; im Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst VIII, S. 250. München 1913.
Schmid, W. M.: Zur Geschichte der karolingischen Plastik; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIII, S. 197. Berlin und Stuttgart 1900.
Schmidt, Ch.: Herrade de Landsberg. Straßburg 1891.
Schmidt, Fr.: Über den Ursprung des romanischen Baustils (Dissertation). Regensburg 1906.
Schmidt, K.: Bemerkungen zu einer angeblich altkoptischen Madonnendarstellung; in der Römischen Quartalschrift XI, S. 497. Rom 1897.
Schmidt, P.: Maulbronn. Straßburg 1903.
Schmidt, W.: Die frühesten Denkmäler des Holz- und Metallschnitts in München. Nürnberg, o. J.
Schmitt, F. J.: Wandgemälde zu Kappel-Rodek in Baden, zu Obergrimbach in Baden, zu Eppingen, zu Hirschhorn, zu Wertheim, zu Konstanz, zu Seligenthal; im Repertorium für Kunstwissenschaft XII, S. 403; XIII, S. 164; XIV, S. 258; XVII, S. 499; XXI, S. 247, 248. Berlin und Stuttgart 1889, 1890, 1891, 1894, 1898.
— Der Dom zu Mainz in frühromanischer Zeit; in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge II, S. 171. Leipzig 1891.
— Die St. Magnuskirche der Benediktinerabtei Füssen im Allgäu; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXII, S. 300. Berlin und Stuttgart 1899.
— Deutsche Sechseckbasiliken; ebenda XXII, S. 379. Berlin und Stuttgart 1899.
— Die karolingische Säulenbasilika Sankt Justinus zu Höchst am Main; ebenda XXIII, S. 400. Berlin und Stuttgart 1900.
— Die ehemalige Zehneckspfeilerbasilika Johannes des Täufers in Worms; ebenda XXV, S. 321. Berlin 1902.
Schmitt, Th.: Die Malereien des bulgarischen Klosters Poganovo; in der Byzantinischen Zeitschrift XVII. Leipzig 1908.
Schmitz, F. (mit Text von **L. v. Ennen**): Der Dom zu Köln. Köln 1871—80.
Schmitz, H.: Die mittelalterliche Malerei in Soest. Münster (Westfalen) 1906.
— Soest; in Berühmte Kunststätten 45. Leipzig 1908.
Schnaase, C.: Geschichte der bildenden Künste. 2. Aufl. (unter Mitwirkung von E. Dobbert, O. Eisenmann, C. Friedrichs, C. v. Lützow, R. Rahn, A. Schultz und A. Woltmann). Bd. I—VIII. Düsseldorf 1866—79.
Schneider, F.: Der Dom zu Mainz. Mainz 1886.
Schnütgen, A.: Der Clarenaltar im Kölner Dom; in der Zeitschrift für christliche Kunst XXI, S. 321. Düsseldorf 1908.
Schönfelder, B.: s. Richter, G.
Schottmüller, Frieda: Arnolfo di Cambios Skulpturen am Florentiner Dom; im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen XXX, S. 291. Berlin 1909.
Schubring, P.: Altichiero und seine Schule. Leipzig 1898.
— Die Fresken im Querschiff der Unterkirche S. Francesco zu Assisi; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXII, S. 1. Berlin und Stuttgart 1899.
— Die Fresken der Incoronata in Neapel; ebenda XXIV, S. 345 (vgl. S. 450). Berlin und Stuttgart 1901.
— Pisa. Leipzig 1902.
— Schloß- und Burgbauten der Hohenstaufen in Apulien; in R. Borrmann und R. Graul, „Die Baukunst." Berlin und Stuttgart, o. J. (1901).
Schultz, R. W.: The Church of Nativity at Bethlehem. London 1910.
— und **Barnsley, S. H.**: The monastery of S. Luke of Stiris; in Phocis and the dependant monastery of S. Nicolas in the fields near Skripou in Boeotia. London 1901.
Schultze, V.: Die Katakomben von S. Gennaro in Neapel. Jena 1877.
— Die Katakomben. Leipzig 1882.
— Archäologie der altchristlichen Kunst. München 1895.
— Die Quedlinburger Itala-Miniaturen. München 1898.
— s. Führer, J.
Schulz, B.: Das Grabmal des Theoderich zu Ravenna und seine Darstellung in der Architekturgeschichte. Würzburg 1911.
— Die Ergänzung des Theoderich-Grabmals und die Herkunft seiner Formen; in der Zeitschrift für Geschichte der Architektur I, S. 197, 295. Heidelberg 1907—08.
Schulz, H.: Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Süditalien. Leipzig 1860.
Schulz, J.: Die byzantinischen Zellenemails der Sammlung Swenigorodski. Aachen 1884.
Schumann, P.: Der Dom zu Pisa; in R. Borrmann und R. Graul, „Die Baukunst". Berlin und Stuttgart, o. J.
Schwartau: s. Meyer-Schwartau.
Schweitzer, H.: Die mittelalterlichen Grabdenkmäler in den Neckargebieten. Straßburg 1899.
Seeßelberg, Fr.: Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker. Berlin 1897; dazu als Tafelwerk: Die skandinavische Baukunst der ersten nordisch-christlichen Jahrhunderte. Berlin 1897.
Sellincourt, B. de: Giotto. London 1905.
Semper, H.: Die Vorläufer des Donatello; in Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft III, S. 24. Leipzig 1871.
— Über den Stil Niccolò Pisanos; in der Zeitschrift für bildende Kunst VI, S. 295, 333, 356. Leipzig 1871.
— Die farbigen Glasscheiben im Dom von Florenz; in den Mitteilungen der K. K. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale XVII, S. 19. Wien 1872.
— Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzganges. Innsbruck 1887.
— Die Brixener Malerschule. Innsbruck 1891.
Serrano-Fatigati, E.: Escultura Romanica en España. Madrid 1902.
Seyler, A.: Die mittelalterliche Plastik in Regensburg (Dissertation). München 1906.
Sharpe, E.: The seven periods of English Architecture. London 1851.
Siebert, Benefiziat Dr.: Der Codex Bruchsal I; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXV, S. 331. Berlin 1912.
Sighart, J.: Geschichte der Künste im Königreich Bayern. München 1862.
Simon, K.: Die Grabmäler der Kaiserin Eleonore und des Kaisers Friedrich III.; in den Mitteilungen aus dem Germanischen Museum, S. 39. Nürnberg 1900.
— Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Straßburg 1902.
— Die Anlage zweischiffiger Räume in Deutschland; im

Repertorium für Kunstwissenschaft XXV, S. 41. Berlin 1902.
Simon, K.: Zur Gelnhausener Kaiserpfalz; ebenda XXVII, S. 133. Berlin 1904.
Simons, A.: Die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf. Bonn 1846.
Sirén, O.: Don Lorenzo Monaco. Straßburg 1905.
— Giotto. Stockholm 1907.
— Giottino und seine Stellung in der gleichzeitigen florentinischen Malerei. Leipzig 1908.
Smirnoff, J.: Über christliche Mosaiken Cyperns; in der Wizantijskij Wremennik 1897, Heft 1 und 2. St. Petersburg 1897. (Vgl. E. Dobbert im Repertorium für Kunstwissenschaft XXI, S. 105. Berlin und Stuttgart 1898.)
— Die Entstehungszeit der Mosaiken der Agia Sophia von Salonik; in der Wizantijskij Wremennik 1900, S. 60. St. Petersburg 1900. (Vgl. O. Wulff im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIII, S. 338. Berlin und Stuttgart 1900.)
Solon, M. L.: The Ceramic Art of Orvieto; XIIIth and XIVth Centuries; in The Burlington Magazine XVI, S. 10. London 1909.
Somers, s. Clarke.
Sorrentino, A.: La basilica di S. Restituta; in den Atti della R. Accademia di archeologia, lettere e belle arti, Jahrgang 1908. Neapel 1908.
Soúslow, W. W.: Monuments de l'ancienne architecture russe. I—VII. St. Petersburg 1895—1901.
Spemann, W.: Das Museum. Eine Anleitung zum Genusse der Werke der bildenden Kunst (mit vielen Einzelaufsätzen hervorragender Kunstforscher), herausgegeben von R. Graul und R. Stettiner. Band I—X. Berlin und Stuttgart seit 1896.
Springer, A.: Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter; in den Abhandlungen der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften VIII. Leipzig 1880.
— Die Genesisbilder des früheren Mittelalters; ebenda XI. Leipzig 1884.
— Handbuch der Kunstgeschichte. 5. Aufl. Leipzig 1898. Daraus: II. Das Mittelalter von Dr. Jos. Neuwirth. 9. Aufl. Leipzig 1913.
Springer, J.: Die Loggenburg-Bibel; im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen XI, S. 59. Berlin 1890.
Staffoff, W.: Tableaux et compositions cachés dans les initiales des anciens manuscrits russes. St. Petersburg 1884.
Steche, R.: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. XIII. Heft. Dresden 1890.
Steinbrecht, C.: Schloß Lochstedt und seine Malerei. Berlin 1910.
Stettiner, R.: Die illustrierten Prudentiushandschriften. Berlin 1895.
Stiassny, R.: Zur Geschichte der österreichischen Alpenkunst; in den Verhandlungen des kunsthistorischen Kongresses in Budapest 1896, S. 22. Leipzig 1896.
— Studien zur altsalzburger Malerei; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIV, S. 315. Berlin 1911.
Stiehl, O.: Das deutsche Rathaus im Mittelalter. Leipzig 1905.
— Der Wohnbau des Mittelalters; in Durms Handbuch der Architektur, zweiter Teil, Band IV. 2. Aufl. Leipzig 1908.
— Die Anfänge des mittelalterlichen Backsteinbaus in Deutschland und den skandinavischen Ländern; in der Zeitschrift für Geschichte der Architektur VI, S. 49. Heidelberg 1913.
Stix, A.: Die Plastik der frühgotischen Periode in Mainz; im Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der K. K. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale III, S. 99. Wien 1906.
— Die monumentale Plastik der Prager Dombauhütte; ebenda II, S. 69. Wien 1908.
Stokes, Margaret: Early Christian Art in Ireland. London 1887.
— The High Crosses of Casteldermot and Durrow. London 1898.
Storck, H.: Roskilde Domkirke, mit Text von J. Koneruy. Kopenhagen 1909.
Storck, W. F.: Bemerkungen zur französischen und englischen Miniaturmalerei um die Wende des XIV. Jahrhunderts; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft IV, S. 123. Leipzig 1911.
Stothard, Ch. A.: Monumental Effigies of Great Britain. London 1817.
Strack, H.: Die Ziegelbauwerke des Mittelalters und der Renaissance in Italien. Berlin 1889.
— Die Bauwerke Roms. Berlin 1891.
Struck, A.: Vier byzantinische Kirchen der Argolis; in den Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts XXXIV, S. 189. Athen 1909.
— Mistra. Wien und Leipzig 1910.
— Athen und Attika. Wien und Leipzig 1911.
— s. Michel, K.
Strzygowski, J.: Ikonographie der Taufe Christi. München 1885.
— Cimabue und Rom. Wien 1888.
— Die Kalenderbilder des Chronographen von 354. Erstes Ergänzungsheft des Jahrbuchs des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts. Berlin 1888.
— Reste altchristlicher Kunst in Griechenland; in der Römischen Quartalschrift IV, S. 1, 98. Rom 1890.
— Die byzantinische Kunst; Die altbyzantinische Plastik der Blütezeit; in der Byzantinischen Zeitschrift I, S. 61, 575. Leipzig 1890.
— Die Kathedrale von Herakleia (zu Kalinkas Aufsatz); in den Jahresheften des Österreichischen Archäologischen Instituts I, Beiblatt, S. 15—27. Wien 1898.
— Byzantinische Denkmäler. I. Das Etschmiadzin-Evangeliar. Wien 1891. II. Die byzantinischen Wassergefäßbehälter zu Konstantinopel. Wien 1893. III. Verschiedene Aufsätze. Wien 1903.
— Miszellen zur byzantinischen Kunst; Die Maria orans in der byzantinischen Kunst; in der Römischen Quartalschrift VII, S. 1, 3. Rom 1893.
— Das goldene Tor in Konstantinopel; im Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts VIII, S. 1. Berlin 1893.
— Inedita der Architektur und Plastik aus der Zeit Basilios' I.; in der Byzantinischen Zeitschrift III, S. 1. Leipzig 1894.
— Nea Moni auf Chios; ebenda V, S. 140. Leipzig 1896.
— Die christlichen Denkmäler Ägyptens; in der Römischen Quartalschrift XII, S. 1. Rom 1898.
— Der Bilderkreis des griechischen Physiologos, nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna (aus dem Byzantinischen Archiv). Leipzig 1899.
— Orient oder Rom? Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst. Leipzig 1901.
— Antiochenische Kunst; in Oriens christianus II, S. 421. Rom 1902.
— Hellas in des Orients Umarmung (aus der Allgemeinen Zeitung). München 1902.
— Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria. Wien 1902.
— Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte. Leipzig 1903.
— Seidenstoffe aus Ägypten im Kaiser-Friedrich-Museum. Wechselwirkungen zwischen China, Persien und Syrien in spätantiker Zeit; im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen XXIV, S. 147. Berlin 1903.
— Der Dom zu Aachen. Leipzig 1904.
— Koptische Kunst; im Catalogue général du Musée du Caire. Auszug. Kairo 1903. Auch Leipzig 1904.
— Die Schicksale des Hellenismus in der bildenden Kunst. Leipzig 1905.
— Die Miniaturen des serbischen Psalters der Münchener Bibliothek; in der Denkschrift der Kaiserl. Akademie der

Wissenschaften, Philologisch-historische Klasse 52. Wien 1906.
Strzygowski, J.: Zur frühgermanischen Baukunst; in der Zeitschrift für Geschichte der Architektur I, S. 247. Heidelberg 1907—08.
— Das orientalische Italien; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft, S. 16. Leipzig 1908.
— Kleinarmenische Miniaturmalerei; in den Veröffentlichungen der Kgl. Universitätsbibliothek in Tübingen I, S. 17. Tübingen 1906.
— Die persische Trompenkuppel; in der Zeitschrift für Geschichte der Architektur III, S. 1. Heidelberg 1909—1910.
— Die nachklassische Kunst auf dem Balkan; im Jahrbuch des freien deutschen Hochstiftes in Frankfurt a. M. Frankfurt a. M. 1910.
— Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters in Nordmesopotamien usw.; in W. v. Berchems „Amida". Heidelberg 1910.
— Der Eintritt Mesopotamiens in die Geschichte der christlichen Kunst; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft III, S. 1. Leipzig 1910.
— Altai-Iran und Völkerwanderung. Leipzig 1917.
— und **A. Bauer**: Eine alexandrinische Weltchronik; in den Denkschriften der K. K. Akademie der Wissenschaften in Wien, Philologisch-historische Klasse LI, S. 169. Wien 1905.
— s. Diez, E., und Quitt, J.; s. Berchem, M. v.
Stückelberg, E. A.: Die langobardische Plastik. Zürich 1896.
— Germanische Frühkunst; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft II, S. 117. Leipzig 1909.
Stuhlfauth, G.: Die altchristliche Elfenbeinplastik. Freiburg i. B. und Leipzig 1896.
— Die Engel in der altchristlichen Kunst. Freiburg i. B. 1897.
Styger, O.: Neue Untersuchungen über die altchristlichen Petrusdarstellungen; in der Römischen Quartalschrift XXVII, S. 17. Rom 1913.
Suida, W.: Studien zur Trecentomalerei; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXVII, S. 385 und 483. Berlin 1904.
— Einige florentinische Maler; im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen XXVI, S. 28. Berlin 1905.
— Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Straßburg 1905.
— Einige florentinische Maler aus der Zeit des Übergangs vom Ducento ins Trecento; im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen XXVI, S. 28, 89. Berlin 1905.
— Zur Trecentomalerei; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft II, S. 64. Leipzig 1909.
— Trecento-Studien; ebenda VII, S. 1. Leipzig 1914.
Supino, J. B.: Il trionfo della morte e il Giudizio Universale nel Camposanto de Pisa; im Archivio storico dell' Arte VII, S. 21. Rom 1894.
— Tino di Camaino; ebenda, Nuova Serie I, S. 177. Rom 1895.
— Il camposanto di Pisa. Florenz 1896.
— Arte Pisana. Florenz 1904.
— Gli albori dell' arte fiorentina. Florenz 1906.
Swarzenski, G.: Eine neuentdeckte altchristliche Bilderhandschrift des Orients; in der Kunstchronik, Neue Folge XII, S. 145. Leipzig 1901.
— Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Leipzig 1901.
— Die karolingische Malerei und Plastik in Reims; im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen XXIII, S. 81. Berlin 1902.
— Reichenauer Malerei und Ornamentik; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXVI, S. 389 und 476. Berlin 1903.
— Ein florentinisches Bildhaueratelier um die Wende des XIII. Jahrhunderts; in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge XV, S. 99. Leipzig 1904.
Swarzenski, G.: Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters. Leipzig 1908.
— Die Salzburger Malerei, Textband und Tafelband. Leipzig, o. J. Vorwort 1913.
— Romanische Plastik und Inkrustationsstil in Florenz; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIX, S. 518. Berlin 1916.
— Das altchristliche Kunstgewerbe im Osten und Westen des römischen Reiches; in Lehnerts Illustrierter Geschichte des Kunstgewerbes I, S. 140. Berlin, o. J.
— s. Falke, O. v.
Swoboda, H.: Zur altchristlichen Marmor-Polychromie; in der Römischen Quartalschrift III, S. 134; IV, S. 321. Rom 1889 und 1890.
Sybel, L. v.: Christliche Antike. Marburg I 1906, II 1909.
Tafrali, O.: Sur la date de l'église et des mosaïques de Saint-Demetrius de Salonique; in der Revue archéologique IV, 13, S. 83. Paris 1909.
Taurel, C. F.: De christelijke Kunst in Holland en Vlaanderen. Amsterdam und Brüssel 1881.
Testi, L.: La storia della pittura veneziana; I. Le Origini. Bergamo 1909.
Texier, Ch., und **Pullan, R. P.**: Byzantine architecture. London 1843—64.
Theophilus, Presbyter: Schedula diversarum artium. Ed. Alb. Ilg. Wien 1873.
Thode, H.: Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien Berlin 1885.
— Sind uns Werke des Cimabue erhalten?; im Repertorium für Kunstwissenschaft XIII, S. 25. Berlin und Stuttgart 1890.
— Studien zur Geschichte der italienischen Kunst im 13. Jahrhundert; ebenda XIII, S. 1. Berlin und Stuttgart 1890.
— Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1891.
— Studien zur italienischen Kunstgeschichte im XIV. Jahrhundert; im Repertorium für Kunstwissenschaft XVIII, S. 81. Berlin und Stuttgart 1895.
— Giotto. Bielefeld und Leipzig 1899.
Thompson, H. Yates: A lecture on some English illuminated manuscripts. London 1902.
Thompson, M. E.: English illuminated manuscripts. London 1895.
Tikkanen, J. J.: Der malerische Stil Giottos. Helsingfors 1884.
— Die Genesismosaiken in Venedig und die Cottonbibel. Helsingfors 1889 (italienisch im Archivio storico dell' Arte I, S. 212, 257, 348. Rom 1888).
— Die Psalterillustration im Mittelalter. Heft I Helsingfors 1895; Heft III: Der Utrecht-Psalter. Helsingfors und Leipzig 1900.
— Tre armeniska miniaturhandskrifter; im Finsk Museum, S. 65. Helsingfors 1898.
Toesca, P.: Notizia della badia di Grottaferrata; in L'Arte VII, S. 317. Rom 1904.
— La pittura e la miniatura in Lombardia. Mailand 1911.
Tourneau, M. L.: s. Diehl.
Traveuor-Perry, J.: The ambones of Ravello and Salerno; in The Burlington Magazine IX, S. 396. London 1907.
— The Marble and Ceramic Decorations of the Roman Campanili; ebenda XI, S. 209. London 1907.
Trenta, G.: L'inferno e gli altri affreschi del Camposanto di Pisa attribuiti all' Orcagna etc. Pisa 1894.
Uhde, C.: Baudenkmäler in Spanien und Portugal. Berlin 1889—92.
Unger, F. W.: Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte, I; in Eitelbergers „Quellenschriften" XII. Wien 1878.
— Die vier Kolossalsäulen in Konstantinopel; im Repertorium für Kunstwissenschaft II, S. 109. Stuttgart 1879.
Uspensky, Porph.: Histoire de l'Athos (russisch). Petersburg 1892.

Uspensky, Th.: L'octateuque de la bibliothèque du Sérail à Constantinople. Sofia 1907.
Vasari, Giorgio: Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori. (Florenz 1550.) Ed. Gaet. Milanesi. Bd. I—IX. Florenz 1878—85.
Vasselot, J. J. Marquet de: L'orfèvrerie et l'émaillerie au XIIIe et XIVe siècle; in A. Michels Histoire de l'Art II, S. 917—989. Paris 1906.
Venturi, A.: G. Vasari, Le Vite. I. (Gentile da Fabriano e il Pisanello). Florenz 1896.
— Storia dell'Arte Italiana. I, II, III. Mailand 1901, 1902, 1904; IV La scultura del trecento; Mailand 1906; V La pittura del trecento. Mailand 1907.
— Pietro Cavallini a Napoli; in L'Arte IX, S. 125. Rom 1906.
— La Basilica di Assisi. Rom 1908.
Venturi, L.: Le origini della pittura Veneziana 1300—1500. Venedig 1907.
Verneilh, F. de: L'art byzantin en France. Paris 1851.
Viaud, Le R. P.: Nazareth et ses deux églises de l'annonciation et de l'atelier de Joseph; in Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Séances de l'année 1909, S. 791. Paris 1909.
Vincent, Le Père Hugues, und **Abel, Le Père F. M.:** Jérusalem. Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire. Teil I: Jérusalem antique. Paris 1912. Teil II: Jérusalem nouvelle (Préface de M. M. Marquis de Vogüé). Paris 1914.
Viollet-le-Duc, E.: Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XIe au XVIe siècle. 2. Aufl. 10 Bde. Paris 1875.
— L'Art russe. Paris 1877.
Vitzthum, Georg. Graf: Bernardo Daddi. Leipzig 1905.
— Von den Quellen des Stils im Triumph des Todes; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXVIII, S. 199. Berlin 1905.
— Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois. Leipzig 1907.
— Die rheinische Malerei zu Anfang des 14. Jahrhunderts; ihre Quellen. Leipzig 1907.
— Die Malerei und Plastik des Mittelalters; in Fr. Burgers Handbuch der Kunstwissenschaft (im Erscheinen begriffen).
Vöge, W.: Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends; im Ergänzungsheft VII zur Westdeutschen Zeitschrift. Trier 1891.
— Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter. Straßburg 1894.
— Ein Verwandter des Codex Egberti; Zu Brauns Trierer Malerschule; im Repertorium für Kunstwissenschaft XIX, S. 105, 125. Berlin und Stuttgart 1896.
— Ein deutscher Schnitzer des zehnten Jahrhunderts; im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen XX, S. 117. Berlin 1899.
— Über die Bamberger Domskulpturen; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXII, S. 94; XXIV, S. 195, 255. Berlin und Stuttgart 1899 und 1910.
— Die Elfenbeinbildwerke der christlichen Epochen im Berliner Museum. Berlin 1900.
— Der provenzalische Einfluß in Italien und das Datum des Arler Porticus; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXV, S. 409. Berlin 1902.
— Ein kölnischer Holzbildhauer aus romanischer Zeit; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft I, S. 1113. Leipzig 1908.
Vogelsang, W.: Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Straßburg 1899.
— Die Holzskulptur in den Niederlanden. Bd. I. Berlin 1911; Bd. II. Berlin 1912.
Vogts, H.: Eine Nachricht über die Entstehung des Klarenaltars; in der Zeitschrift für christliche Kunst XXIX, S. 89. Düsseldorf 1916.
Vogüé, M. de: Les églises de la Terre-Sainte. Paris 1860.
— La Syrie Centrale: Architecture civile et religieuse. Paris 1865—77.
Vogüé, M. de: s. Vincent.
Vopel, H.: Die altchristlichen Goldgläser. Freiburg i. B. 1899.
Voß, G.: Über mittelalterliche Wandmalereien in der Mark Brandenburg (Wandgemälde zu Dahlem); im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen XV, S. 261. Berlin 1894.
Waal, A. de: Die Taufe Christi auf vorkonstantinischen Gemälden der Katakomben; in der Römischen Quartalschrift X, S. 335. Rom 1896.
— Der Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten von St. Peter. Rom 1900.
— In der Prätextat-Katakombe, wenn nicht Taufe Christi, nicht Dornenkrönung, was dann?; in der Römischen Quartalschrift XXV, S. 3. Rom 1911.
— Konstantinische Gemälde in der lateranensischen Basilika; ebenda XXVII, S. 94. Rom 1912.
Wackernagel, M.: Die Plastik des 11. und 12. Jahrhunderts in Apulien; in den Kunsthistorischen Forschungen, herausgegeben vom Kgl. Preußischen Historischen Institut zu Rom. Bd. II. Leipzig 1911.
Wagner, H.: Studien über die romanische Baukunst in Regensburg (Dissertation). Regensburg 1910.
Walchegger, J.: Der Kreuzgang am Dom zu Brixen. Brixen 1895.
Waldmann, E.: Die gotischen Skulpturen am Rathaus zu Bremen. Straßburg 1908.
Walpole, H.: Anecdotes of Painting. London 1788; neue Ausgabe 1872.
Warner, G. F.: Illuminated Manuscripts in the British Museum. Reproduced in gold and colours. London 1903.
— Illustrated manuscripts in the British Museum. London 1900—04.
Watson, W. Bruno: Portuguese Architecture. London 1908.
Weber, L.: S. Petronio in Bologna. Leipzig 1904.
Weber, P.: Christliches Schauspiel und kirchliche Kunst. Stuttgart 1894.
— Die Wandgemälde zu Burgfelden. Darmstadt 1896.
— Die Iweinbilder aus dem 13. Jahrhundert im Hessenhof zu Schmalkalden; in der Zeitschrift für bildende Kunst XII, S. 73, 113. Leipzig und Berlin 1901.
Weber, E.: Die Entwickelung des Putto in der Plastik. Heidelberg 1898.
Weerth, E. aus'm: Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Leipzig 1857.
— Wandmalereien des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Leipzig 1880.
Weese, A.: Die Bamberger Domskulpturen. Straßburg 1897.
— Zu den Bamberger Domskulpturen; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXII, S. 221. Berlin und Stuttgart 1899.
— Burgunder Kirchen; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft I, S. 174. Leipzig 1908.
Weigand, E.: Die Geburtskirche von Bethlehem; in Fickers Studien über christliche Denkmäler, Neue Folge. Leipzig 1911.
— Das Theodosioskloster (bei Jerusalem); in der Byzantinischen Zeitschrift XXIII, S. 167. Leipzig 1914.
Weigelt, C. H.: Duccio di Buoninsegna. Leipzig 1911.
Weingärtner, J.: Die Wandmalerei Deutschösterreichs zu Ausgang des XIV. und zu Anfang des XV. Jahrhunderts; im Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der K. K. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale VI, S. 1. Wien 1912.
Weisbach, W.: Die Baseler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Straßburg 1896.
Westlake, N. H. J.: History of design in painted glass. Bd. I—IV. London 1881—94.
Westwood, J. O.: Palaeographia Sacra Pictoria. London 1843—45.
— Miniatures and Ornaments of Anglo-Saxon and Irish Manuscripts. London 1868.
— A descriptive Catalogue of the fictile Ivories in the South Kensington Museum. London 1876.

Wickhoff, F.: Der Saal des großen Rates zu Venedig in seinem alten Schmucke; im Repertorium für Kunstwissenschaft VI, S. 1. Berlin und Stuttgart 1883.
— Das Apsismosaik in der Basilika des hl. Felix zu Nola; in der Römischen Quartalschrift III, S. 158. Rom 1889.
— Über die Zeit des Guido von Siena; in den Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung X, S. 244. Wien 1889.
— Die bronzene Apostelstatue in der Peterskirche; in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge I, S. 109. Leipzig 1890.
— Die Ornamente eines altchristlichen Codex der Hofbibliothek; im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen XIV, S. 196. Wien 1893.
— Das Speisezimmer des Bischofs Neon von Ravenna; im Repertorium für Kunstwissenschaft XVII, S. 10. Berlin und Stuttgart 1894.
— und **Härtel, W. v.:** Die Wiener Genesis. Wien 1895.
Wiegand, J.: Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina zu Rom. Trier 1900.
Wieland, F.: Ein Ausflug ins altchristliche Afrika. Stuttgart und Wien 1900.
Wilpert, J.: Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien. Freiburg i. B. 1891.
— Ein Zyklus christologischer Gemälde aus den Katakomben des hl. Petrus und Marcellinus. Freiburg i. B. 1891.
— Fractio panis. Freiburg i. B. 1895.
— Die Malereien der Katakomben Roms. Text- und Tafelband. Freiburg i. B. 1903.
— Die Papstgräber und die Cäciliengruft in den Katakomben des heiligen Callistus. Freiburg 1909 (italienisch Rom, o. J.).
— Die römischen Mosaiken und Malereien der Bauten vom 4. bis 8. Jahrhundert, Bd. I und II Text; Band III und IV Farbentafeln. Freiburg i. B. 1916.
Wilson, Sir C. W.: Golgatha and the Holy Sepulchre (ed. by C. W. Watson). London 1906.
Winter, L.: Die Burg Dankwarderode in Braunschweig. Braunschweig 1883.
Wittig, J.: Der Cinctus Gabinus an der Bronze der Apostelfürsten im Vatikan; in der Römischen Quartalschrift XXVI. Rom 1912.
— Eine neue Aufnahme der Bronzestatue des Apostelfürsten Petrus; ebenda XXVII, S. 103. Rom 1913.
— Die Geschichte der Petrusbronze in der Petruskirche in Rom; ebenda XXVII, S. 124, 130. Rom 1913.
Witting, F.: Die Anfänge christlicher Architektur. Straßburg 1902.
— Westfranzösische Kuppelkirchen. Straßburg 1904.
— Kirchenbauten der Auvergne. Straßburg 1904.
— Vier Beiträge zur Kunstgeschichte Frankreichs. — Von Kunst und Christentum. — Plastik und Selbstgefühl. — Von antikem und christlichem Raumgefühl. — Raumbildung und Perspektive. Straßburg 1910.
Wocel, J. E.: Die Wandgemälde der St. Georgs-Legende in der Burg zu Neuhaus. Wien 1860.
Wolff, F.: Zwei mittelalterliche Plastiken des Märkischen Museums; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft II, S. 447. Leipzig 1909.
Wolff, P. O.: Ist die konstantinische Basilika des hl. Petrus im Vatikan nach einem Proportionskanon gebaut?; in der Römischen Quartalschrift XXVII, S. 5. Rom 1913.
Wölfflin, H.: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwickelung in der bildenden Kunst. München 1915.
Woltmann, A.: Geschichte der Kunst im Elsaß. Leipzig 1876.
— und **Woermann, K.:** Geschichte der Malerei. Bd. I—III. Leipzig 1879—87. Neue Ausgabe der Malerei des Mittelalters von M. Bernath. Leipzig 1916.
Wood, J. T.: Discoveries at Ephesus. London 1877.
Wood-Brown, J.: Cimabue and Duccio at Santa Maria Novella; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIV, S. 127. Berlin und Stuttgart 1901.
Woermann, K.: Kunst- und Naturskizzen aus Nord- und Südeuropa. Düsseldorf 1880.
— Was uns die Kunstgeschichte lehrt. Dresden 1894.
— Von Apelles zu Böcklin; Gesammelte Aufsätze. 2 Bände. Eßlingen 1912.
— s. Woltmann, A.
Worringer, W.: Abstraktion und Einfühlung. 3. Aufl. München 1911.
— Formenprobleme der Gotik. 2. Aufl. München 1912.
Wulff, O.: Die sieben Wunder von Byzanz und die Apostelkirche nach Konstantinos Rhodios; in der Byzantinischen Zeitschrift VII, S. 316. Leipzig 1898.
— Alte Kunstdenkmäler von Kiew; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIII, S. 225. Berlin und Stuttgart 1900.
— Die Architektur und die Mosaiken der Koimesis-Kirche zu Nicäa. Sonderabdruck aus der Wizantijskij Wremennik, 1900. St. Petersburg 1900.
— Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken. Straßburg 1903.
— Über Hiazintows Niccolò Pisano; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXVI, S. 428. Berlin 1903.
— Zur Stilbildung der Trecentomalerei; ebenda XXVII, S. 59, 221, 308. Berlin 1904.
— Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht; in Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow gewidmet, S. 1. Leipzig 1907.
— Die altchristlichen Bildwerke (Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen in den Kgl. Museen zu Berlin III, 1. Teil). Berlin 1909.
— Ein Gang durch die Geschichte der altchristlichen Kunst mit ihren neuen Pfadfindern; im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIV, S. 281. Berlin 1911.
— Zwei Tafelbilder des Ducento im Kaiser-Friedrich-Museum; im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen XXXIX, S. 68. Berlin 1916.
— Altchristliche und Byzantinische Kunst; in F. Burgers Handbuch der Kunstwissenschaft, Bd. III. Berlin-Neubabelsberg, o. J.
— Das Katholikon von Hosios Lukas und verwandte byzantinische Kirchenbauten; in R. Borrmann und R. Graul, „Die Baukunst". Berlin und Stuttgart, o. J.
Wulzinger, K.: Byzantinische Substruktionsbauten Konstantinopels; im Jahrbuch des Kaiserl. Deutschen Archäologischen Instituts XXVIII, S. 370. Berlin 1913.
Zeller, Ad.: Die romanischen Baudenkmäler in Hildesheim. Berlin 1907.
Zemp, J., und **Durrer, R.:** Das Kloster S. Johann zu Münster in Graubünden. Genf 1906 ff.
Zestermann, A. Chr. M.: Die antiken und die christlichen Basiliken. Leipzig 1847.
Zimmermann, E. H.: Die Fuldaer Buchmalerei in karolingischer und ottonischer Zeit; im Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der K. K. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale IV, S. 1. Wien 1910.
Zimmermann, M. G.: Die Spuren der Langobarden in der italienischen Plastik des ersten Jahrtausends; in den Verhandlungen des kunsthistorischen Kongresses zu Köln 1894. Nürnberg 1895.
— Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters. Bielefeld und Leipzig 1897.
— Oberitalienische Plastik im frühen und hohen Mittelalter. Leipzig 1897.
— Giotto. I. Leipzig 1899.
Zimmermann, Max, und **Gurlitt, Corn.:** Alte Bauten in Bulgarien. Berlin, o. J. (nach 1913).

Register.

Die Städtenamen sind fett gedruckt, soweit ihre Kunstsammlungen und in diesen die Kunstwerke besonders aufgeführt sind.

Aachen, Dom (Münster) 128. 393.
— — Kanzel 159.
— — — Elfenbeinplatten 76.
— — Kronleuchter des Wibert 304.
— — Kuppel, Mosaiken 132. 133.
— — romanischer Kronleuchter 446.
— — Simeonsreliquiar 400.
— — Stoff aus dem Grabe Karls des Großen 98.
— — Westräume zwischen den Treppentürmen, Fresken 134.
— Domschatz, karolingisches Evangelienbuch 139.
— — Liuthars Evangelienbuch Ottos III. 147.
— — Marienschrein 305.
— — ottonisches elfenbeinernes Weihgefäß 156.
— — Schrein Karls des Großen 304.
— Grashaus 394.
— Kaiserpfalz 131.
— — Gemälde 132.
— Rathaus 394.
Aakirkeby, Kirche, Steintaufe 448.
Aarhus, Dom 446.
— Frauenkirche 446.
Absidiolen 122.
Abu-el-Achem, Grabanlage 7.
Acceptus 180.
Accerenza, Kathedrale 178.
Achthamar im Wan-See, Klosterkirche 101.
— — Reliefs 102.
Ada-Gruppe 138.
Adeodato 199.
Admont, Stiftsbibliothek, ottonisches Evangelienbuch 151.
Agenum, Nischenzellen 26.
Agen, Dominikanerkirche 362.
Agnello, Fra Guglielmo dell' 458. 460.
Aguas Santas, Kirche 252.
Ahrweiler, Stadtkirche 393.
Airaines, Kirche 238.
Aix (Bouches-du-Rhône), Saint-Sauveur, Kreuzgang 215.
Akko, zerstörte gotische Kirchen 522.
Ala Kilissé, Basilika 34.
Albenga, altchristliche Taufkirche 47.
Albertus 192.
Albi, Bischofspalast 362.
— gotische Wohnhäuser 362.
— Kathedrale 362. 376.
Alcobaça, königliche Grabkapelle, Grabmal der Königin Brites (Beatrix) 378.
— — Liegefigur Ines' de Castro 378.
— — Liegefigur Peters I. 378.
— Zisterzienser-Abteikirche 252. 377.
Aleppo, Basilika 35.
Alexandrien, altchristliche Grabgemälde 52.
— Markuskirche 29.
— Museum, Sitzbild ohne Kopf aus den Porphyrbrüchen bei Alexandrien 72.
al fresco 10.
Alnmouth, Hochkreuz 116.
Alpais, G. 233.
Alpirsbach, Benediktinerkirche 313.
— — Westtür, Bogenfeldskulpturen 319.
Alsfeld, Hauptkirche 393.
Altdorf, Kirche 299.
Altenberg, Dom, Glasgemälde 404.
— Zisterzienserkirche 392.
Altenburg, Galerie: Daddi, Bernardo, Krönung Mariä 475.
Altenkamp, Kirche 271.
Altenstadt, Michaeliskirche 311. 312.
Alt-Ladoga, Georgskirche, Gemälde 171.
Amalfi, Dom 177.
— — Mitteltüren 168.
Ambonen 179.
Amida, Koimesiskirche 34.
— nestorianische Doppelkirche 33.
Amiens, Kathedrale 343. 345.
— — Bildwerke 348. 349. 351.
— — Bronzegußgestalt des Erzbischofs Evrard de Fouilloy 352.
— — Bronzegußgestalt des Erzbischofs Geoffroy d'Eu 352.
— — Fensterbildung 340.
— — Glasgemälde 354.
— — goldene Pforte, Bildwerke 349.
— — Hauptportal, Heilandstatue, (Beau Dieu d'Amiens) 349.
— — Nordportal, Statue des hl. Firmin 349.
Ampullen 76.
Amsterdam, alte Kirche 438.
— Königliche Akademie der Wissenschaften, Bibel vom Ende des 14. Jahrhunderts 446.
— Reichsmuseum, Liegebild des Arnold van der Sluis 441.
Ancona, Santa Maria della Piazza, Schauseite 189.
Andernach, Liebfrauenkirche, Christus am Kreuze 306.
— Pfarrkirche 294.
Andlau, Stiftskirche 298.
Andrea di Firenze 476. 485.
Andrea Tafi (Andreas aus Kandia) 202.
Andronikos 515.
Angelus, Sohn des Magisters Paulus 188.
Angers, Kathedrale 219. 233.
— — Teppichfolge 361.
— — Portal 243.
Angora, Klemenskirche 42.
Angoulême, Kathedrale 215. 217.
— — Bildwerke 226.
— — Schauseite 216.
Ani, Patriarchatskirche 101.
— Surb Grigor 173.
Anselmus 209.
Antelami, Benedetto 209.
Antependien 255.
Anthemios von Tralles 40.

Antiochia, Achteckkirche 27.
Antwerpen, Kathedrale 367.
— Museum: Martini, Simone, Klappaltar 481.
— — Utrechter Bild von 1363: 445.
Apengeter, Hans 442.
Apollonios 202.
Apsis 9. 23.
Apulien, unterirdische Einsiedlerkapellen, Fresken 182.
Aquileja, Dom, Fußbodenmosaik 57.
Archivolten 242.
Aretino, Spinello 475. 483. 485.
Arezzo, Dom: Aretino, Spinello, Fresken 475.
— Pinakothek: Margaritone von Arezzo, hl. Franziskus 203.
— — toskanische Madonna des 13. Jahrhunderts 203.
— San Francesco: Aretino, Spinello, Fresken 475.
— — Margaritone von Arezzo, Gekreuzigter mit hl. Franz 203.
— Santa Maria della Pieve 198.
— — Lorenzetti, Pietro, Altarbild 482.
— — Relief der Taufe Christi und Monatsbilder 200.
Arezzo, Niccolò d' 463.
Arkadensarkophage 19.
Arkosolien 7.
Arles, Museum, altchristlicher Sarkophag mit den Dioskuren 78.
— — altchristliche Sarkophage 79.
— Saint-Gilles, Schauseite, Bildwerke 226.
— Saint-Trophime 220.
— — Kreuzgang 363.
— — — Bildwerke 226.
— — Schauseite, Bildwerke 226.
— — Türvorbau 216.
Arliano, Pfarrkirche 107.
Arnold, Meister 442.
Arnsburg, Klosterruine 298.
Arnstadt, Liebfrauenkirche 269. 434.
— — Grabmal Günters XXV. von Schwarzburg 441.
Arras, Bibliothek, Evangelienbuch von Saint-Vast 142.
— Teppichfabriken 372.
Arras, Jean von 351.
Arras, Matthias von 411. 415.
Arta, Basilioskirche 512.
— Parigoritissakirche 512.
— — Marmorarbeiten 512.
— — Mosaiken 512.
— Theodoroskirche 512.
Aschaffenburg, Schloßbibliothek, Mainzer Evangelienbuch 310.
Ascoli, Kirche, Schauseite 189.
Assisi, Dom, Bildwerke 190.
— San Francesco 450.
— — Glasgemälde 487.
— — Oberkirche: Cimabue, Wandgemälde 469.
— — — Giotto, Wandgemälde 470.
— — — Russuti, Filippo, Gemälde 506.
— — — Torriti, Wandgemälde 506.
— — Unterkirche: Cimabue, Madonna 468. 469.
— — — Fresken 192. 202.
— — — Giottino, Krönung Mariä 474.
— — — Giotto, Wandgemälde 472.
— — — Lorenzetti, Pietro, Fresken 481.
— — — Martinskapelle: Martini, Simone, Fresken 481.
— San Rufino, Schauseite 189.
— Santa Chiara, Kruzifix 192.
— Santa Maria degli Angeli: Pisano, Giunta, Gekreuzigter 202.
Assuan, Simeonskloster, Fresken 93.
Athen, ehemalige Metropolkirche Panagia Gorgopiko (Gorgoepikoos) 90.
— Hagioi Theodoroi 90.
— Kapnikarea 90.
— Museum, Guter Hirte 72.
— Nikodemoskirche 89.
— Philippskirche 512.
Athos, Fresken 514. 515.
— Handschriftenbilder 515.
— Kirchenbauten 514.
— Klosterkirchen 87.
— Mosaiken 514.
— Tafelbilder 515.
— s. Karyäs, Watopädi, Lawra, Iwiron.
Atrani, Kathedrale, bronzene Türen 168.
Atrium 22.
Augsburg, Dom 126. 311.
— — Erzreliefplatte des Bischofs Wolfhart von Rot 421.
— — Langhaus, Glasgemälde 323.
— — Portalbildwerke 419.
— — Tür, Bronzereliefplatten 316.
Aulddar, Kapelle, Kreuz 116.
Autun, Kathedrale (Saint-Lazare) 221.
— — Grabmal des hl. Lazarus 228.
— — Portalbildwerke 228.
— Seminarbibliothek, karolingisches Sakramentenbuch 141.
Auvergnatische Bildhauerschule 227.
Auvergne, Bauschule der 215.
Auxerre, Kathedrale 366.
— — Glasgemälde 354. 355.
Avanzi, Jacopo degli 499. 500.
Avanzo (Avantus) 500.
Aversa, Kathedrale 178.
Aveyron, s. Conques.
Avignon, Notre-Dame-des-Doms 217.
— — Madonna (Simone Martini?) 481.
— Papstpalast 362.
— — Fresken 481.
— — Tour de la Garderobe, Fresken 364.
— Stadtbibliothek, Codex 133, Kreuzigung 365
— — Evangeliar 365.
— — Leben Christi 365.
— — Meßbücher 365.
— Tour-de-Saint-Jean, Fresken 481.
Avila, San Salvador 250. 251.
— San Vincente 251.
— — Westfassade, Rundbogenportal 253.

Baalbek, konstantinische Basilika 27.
Badenweiler, neue Kirche, Freskenreste 401.
Baerse, Jakob de 369.
Baguat, Grabbauten, Kuppelfresken 52.
Baldachin 340.
Baldachingräber 8.
Balduccio, Giovanni di 494.
Bamberg, Dom 126. 315. 410.
— — Bildwerke 319. 320. 415. 416.
— — Fürstenpforte, Bildwerke 319.
— — Georgenchor, Bildwerke 319.
— — Gnadenpforte, Bildwerke 319.
— Königliche Bibliothek, ottonisches Sakramentar 151.
— — Regelbuch von Niedermünster 148.
— Michaeliskirche 313.
— Stadtbibliothek, Alkuinbibel 140.
— — „Leben Heinrichs und Kunigundens" 324.
— — romanisches Psalterbuch (A II 47) 325.
Bamberger Bildhauerschule 319. 415.
Bandgeflecht 83.
Baños de Cerrato, Basilika Johannes des Täufers 48. 111.
Baptisterien 24.
Barcelona, Kathedrale 376.
— Museum, spanische Reliefgemälde 255.
— — Tafelgemälde des 14. Jahrhunderts 378.
— San Pablo del Campo 250.

Barcelona, Santa Maria del Pi 376.
Bari, Kathedrale 178.
— — Bildwerke 179.
— Museum, Bildwerke vom Castel del Monte 182.
— San Nicola 178.
— — Bischofsthron 180.
— — Hauptportal 179.
Barisanus von Trani 181. 185.
Barlat (Tarn), Palastfassade 223.
Barletta, Andreaskirche, Portalbildwerke 181.
— Marktplatz, Erzstandbild eines oströmischen Kaisers 72.
Bartolo di Maëstro Fredi 483.
Bartolo, Taddeo di 483.
Bartolomé, Meister 377.
Barton on Humber, Kirche 115.
Basel, Münster 299.
— — Galluspforte 301.
— — Grabdenkmal der Gemahlin Rudolfs von Habsburg 399.
— — Westfassade, Bildwerke 397.
— Predigerkirche 393.
— Wandgemälde 401.
Basiliken 22.
Bassa, Ferrer de 379.
Bassano, Pinakothek: Guariento, Christus am Kreuz 501.
Bataille, Nicolas 361.
Batalha, Klosterkirche 377.
Bawit, Fresken 56.
Bayeux, Kathedrale 345.
— Museum, Wandteppich 248.
Bayonne, Kathedrale 362.
— — Chor 361.
Beaumetz, Jean de 372. 373.
Beauneveu, André 351. 352. 356. 369. 372.
Beauvais, Kathedrale 344.
— Basse-Oeuvre 123.
— Saint-Etienne 238.
Belfriede, niederländische 368.
Bellechose, Henri 372. 373.
Belowo, Klosterkirche 514.
Benediktiner 335.
Benevent, Dom, Bronzetür 181.
— Hagia Sophia 107.
Bennweiler im Unterelsaß, Kirche 299.
Berchtesgaden, Stiftskirche, Kreuzgang, Bildwerke 317.
Berende, Kirche, Fresken 514.
Bergamo, Baptisterium: Campione, Giovanni da, Reliefs 495.
— Gemeindebibliothek: Grassi, Giovannino de', Tierbilder 501.
— Santa Maria Maggiore: Campione, Giovanni da, Portalbildwerke 495.
Bergen, Marienkirche 330.
Bergfriede, s. Belfriede.
Beringar 142.
Berlin, Hohenzollernmuseum, Engelplakette aus Stablo 311.
— Kaiser-Friedrich-Museum, ägyptisches Relief einer heiligen Kriegergestalt 75.
— — achteckige elfenbeinerne Reliquienbüste 282.
— — ägyptische Hochreliefgruppe (Abwehr feindlicher Reiter vor einem Stadttor) 75.
— — Altaraufsatz aus der Marienkirche zu Soest 287.
— — Apsismosaik von San Michele in Affrisco zu Ravenna 64.
— — Bildwerke vom Schönen Brunnen 418.
— — byzantischer Buchdeckel 168.
— — Cambio, Arnolfo di, Tod der Maria 460.
— — Elfenbeindiptychon mit Christus zwischen Petrus und Paulus 81.
— — Daddi, Bernardo, Krönung Mariä 475.
— — Duccio, Geburt Christi 479.
— — Elfenbeinpyxis mit dem Opfer Abrahams 81.
— — Gaddi, Agnolo, Tafelbilder 475.
— — Gaddi, Taddeo, Gemälde 474.
— — Gaddi, Taddeo, Hausaltar 474.
— — Glatzer Madonna 427.
— — Heiligenbild des Abtes Abraham aus Bawit 69.
— — Idealkopf 72.
— — karolingisches Elfenbeintäfelchen mit der Kreuzigung 154.
— — Kölnische Doppeltafel 406.
— — koptische Giebelbruchstücke 75.
— — koptische Grabstele mit Orans 75.
— — Kruzifix aus der Moritzkirche zu Naumburg 278.
— — marmornes Christusrelief kleinasiatischen Fundortes 76.
— — Memmi, Lippo, Altarwerk 481.
— — Nürnberger Apostel 418.
— — Nuzi, Allegretto, Bilder 486.
— — ottonische Elfenbeintafel mit Christus und den vier Evangelisten 156.
— — ottonische Elfenbeintafel mit Jesus im Tempel uff. 155.
— — Palastfassade von Mschatta 51.
— — Pisano, Giovanni, Sibyllengestalten 462.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Pisano, Giovanni, stehende Madonna 462.
— — Pisano, Riccold, Hochrelief des hl. Buonacorso 460.
— — Pisano, Nino, Madonna 463.
— — Pyxis mit der Jugendgeschichte des Heilands 82.
— — Tafelgemälde aus Soest (Dreieinigkeit) 287.
— — Taschenreliquiar von Enger 157.
— — toskanische Madonna des 13. Jahrhunderts 203.
— Königliche Bibliothek, Codex aureus aus Kleve 139.
— — Codex Wittechindeus 151.
— — Diptychon des Stadtvikars Probianus 81.
— — elfenbeinerner Handschriftendeckel mit Bischof Siegebert von Minden 156.
— — „Eneide" Heinrichs von Veldegke 324.
— — Italahandschrift 65.
— — „Liet von der Maget" des Wernher von Tegernsee 324.
— — ottonisches Lektionar 148.
— Kunstgewerbemuseum, Chorgestühl aus Altenberg 399.
— — koptische Gewebereste 70.
— — Tragaltärchen des Friedrich 303.
— Kupferstichkabinett, Généalogie de la Sainte-Vierge 359.
— — Psalterium (Hamilton 545) 290.
— — Ramersdorfer Wandgemälde 401.
— Märkisches Museum, Bischofsstandbild des 14. Jahrhunderts 441.
— Sammlung der Frau Lippmann, altfranzösisches Tafelbild 365.
Berlingheri, Buonaventura 202.
Bern, Stadtbibliothek, Prudentiushandschrift 144.
Bernay, Kirche 235.
Bernward von Hildesheim 157. 159.
Bertini, Giovanni 505.
Bertini, Pacio 505.
Bertolt, Custos 325.
Bertram, Meister 442. 444.
Bethlehem, Kirche der Geburt Christi, Mosaiken 27. 166.
Bettelordenkirchen, italienische 450.
— norddeutsche 435.
— rheinische 398.
Béziers, Saint-Aphrodise 216.
Biburg, Klosterkirche, Bildwerke 317.

Biduinus 199.
Biegung, gotische 349. 382.
Bielefeld, Neustädter Kirche, Grabmal Ottos XII. von Ravensburg 441.
Biella, Dom, Baptisterium 107.
Bigarelli, Guido 197. 200.
Binbirkilisse, Achteckkirche 35.
— Kirchen 34.
Bitonto, Kathedrale 178.
— — Kanzel 181.
— — Rundbogentor 181.
Bjeresjö, Kirche, Gemälde 332.
Bjernede bei Sorö, Zentralkirche 329.
Blattwerk, gotisches 338.
Blockverband 330.
Böhmische Malerschule 325.
Bohnensack, Meister 314.
Bologna, Loggia de' Mercanti 498.
— Palazzo Pepoli 494.
— Pinakothek: Dalmasio, Lippo di, Altarwerk von 1394: 499.
— — Giotto, Altarwerk 473.
— — Vitale delle Madonne, Gemälde 499.
— San Domenico, Arca di San Domenico 458. 460.
— San Francesco 488. 490.
— — Marmoraltar der Massegne 498.
— San Petronio 490.
— San Pietro e Paolo 207.
— — Petrus auf dem Thron 210.
— San Procolo: Dalmasio, Lippo di, Fresken 499.
— San Sepolcro 207.
— Servikirche, Cimabue, Madonna 468.
— Stadtarchiv: Giacomo, Niccold di, Buchmalereien 501.
— Stadtmuseum: Giacomo, Niccold di, Buchmalereien 501.
— — Relief der Massegne vom Grabe des Giovanni da Legnano 498.
Bologna, Franco di 501.
Bonannus Pisanus 185. 197. 200.
Bondone, Giotto di 453. 462. 465. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 498.
Bonino, Giovanni di 487.
Bonn, Bibliothek, Meßbuch 409.
— Münster 294.
— — Fresken 307.
— Provinzialmuseum, karolingische Halbfigur des segnenden Heilands 152.
— — ottonische Elfenbeinplatte mit Fußwaschung und Kreuzigung 155.
Bonneuil, Etienne de 447.
Boppard, Pfarrkirche 294.
— Severuskirche, Bilder aus dem Leben des hl. Severus 306.
— Wandgemälde 401.
Bordeaux, Kathedrale 362.
— — Portalbildwerke 363.
Borgo San Donnino, Kathedrale 206.
— — Fassade: Antelami, Bildwerke 210.
— — Glockentürme 207.
Borgund im Laerdal, Kirche 331.
Bornholm, Rundkirchen 329.
Bosra, Kathedrale 33.
Bourges, Kathedrale 240. 344. 375.
— — Glasgemälde 354. 355. 364.
— — Langseitenportale, Bildwerke 245.
— — westliches Hauptportal, Bildhauerarbeiten 350.
— Museum, Gestalten von Trauernden vom Sarge des Herzogs von Berry 352.
— Palast Jean de Berrys 362.
— Saint-Chapelle, Denkmal des Herzogs von Berry 352.
Bozen, Pfarrkirche 312.
Bradford on Avon, Kirche 115.
Braga, Kathedrale 252.
Braisne, Kirche Saint-Yved 388.
Brandenburg, Alt- und Neustädter Rathaus 437.
— Dom 327.
— Katharinenkirche 436.
Braunfels, Schloß 405.
— — Kunststickereien 405.
Braunschweig, Burgplatz, eherner Löwe 279.
— Dom 269.
— — Doppelgrab Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde 275.
— — hölzerner Gekreuzigter 152. 278.
— — Wand- und Deckengemälde 285.
— Martinskirche, Portalbildwerke 439.
— Palast Heinrichs des Löwen 272.
— Rathaus 485.
Brauweiler, Abtei, Kapitelsaal, Wandgemälde 306. 307.
— — Kirche 296.
— — — Wandgemälde 401.
Breda, Frauenkirche, Grabmal des Jan van Polanen 441.
Bremen, Dom 268.
— Stadtbibliothek, Evangelienbuch Heinrichs III. 150.
— — Weltchronik aus dem 13. Jahrhundert 445.
Brescia, alter Dom 129.
— La Rotonda 107.
— — Campione, Ugo da, Denkmal des Bernardo de' Mazzi 495.
— San Salvatore 107.
— Stadtmuseum, Diptychon des Konsuls Lampadius 81.
Brescia, Stadtmuseum, Familienbild 69.
— — Lipsanothek 74.
Breslau, Kreuzkirche, Grabmal des Herzogs Heinrich IV. 440.
— Magdalenenkirche, Südportal, Bildwerke 319.
Brignolles, Kleines Seminar, Sarkophag von La Gayolle 19.
Brindisi, Grotte San Giovanni, Muttergottes zwischen Heiligen 182.
— San Benedetto, Portal, Jagdstücke 179.
— Santa Maria del Casale, Fresken 508.
Brixen, Dom, Kreuzgang, Wandgemälde 429.
— Johanniskapelle, Fresken 322. 429.
Brixworth, Pfeilerbasilika 114.
Broederlam, Melchior 372. 373.
Bronnbach, Zisterzienserklosterkirche 313. 314.
Brückenberg, Kirche von Wang 331.
Brugge, Jan van (Hennequin de) 356. 359. 360.
Brügge, Erlöserkirche 367.
— Liebfrauenkirche 367.
— Rathaus 368.
— — Grafenstandbilder 368.
— Tuchhallen 368.
Brügge, Jakob Coene von 360.
Brun 132.
Brunelleschi, Filippo 453.
Brünn, Jakobskirche 412.
Brunus 226.
Brüssel, Kathedrale Sainte-Gudule 367.
— Museum, Alexanderreliquar 246.
— — oströmischer Beamtenkopf aus Aphrodisias 72.
— Nationalbibliothek, Chronik des Otto Scabinus 310.
— — Evangeliar von 1250 (Nr. 9222) 310.
— — Gebetbuch des Herzogs von Berry 360.
— — karolingisches Evangelienbuch 139.
— — ottonisches Evangelienbuch (Nr. 9428) 150.
— — Peterborough-Psalter 386.
— — Übersetzung des Augustinus von 1375: 374.
Brüssel, Peter von 356.
Buchmalerei 336.
— böhmische 426.
— burgundisch-niederländische 372.
— byzantinische 511.
— englische 385.
— französische 357.
— italienische 487. 501.

Buchmalerei, norddeutsche 445.
— österreichische 429.
— rheinische 408.
— russische 518.
— spanische 379.
— südfranzösische 365.
— umbrische 486.
— unteritalienische 508.
Buchsbaum, Hans 412.
Bücken an der Weser, Stiftskirche, Glasmalereien 286.
— — Holzkruzifix 280.
Budapest, Nationalmuseum: Pisano, Nino, Madonna 463.
— — Stephanskrone 167. 168.
Buffalmaco, Bonamico 477.
Bündelpfeiler 338.
Buonamico 200.
Buoninsegna, Duccio di 478. 487.
Bürgelin bei Jena, Zisterzienserkirche 268.
Burgfelden in der Schwäbischen Alb, Kirche, Wandgemälde 305.
Burgos, Kathedrale 375.
— — Bildwerke 377.
— — Grabmal des Bischofs Mauritius 378.
— — Kreuzgang, Bildwerke 377.
Burgundische Bauschule 221
Busketus 196.
Byland, Kirche 258.
Byzantinische Frage 174. 523.

Caen, Saint-Etienne 235. 345.
— — Chor 239.
— Sainte-Trinité 235.
— Saint-Nicolas 235.
— Saint-Pierre 345.
Caesarea, s. Cherchel.
Cagliari, christliche Totenstadt, Jonas-Gemälde 13.
— Dom, Kanzel 461.
Cahors, Kathedrale 217.
— Saint-Etienne, Kuppelgemälde 364.
Camaino, Tino di 465. 504.
Cambio, Arnolfo di 450. 451. 453. 455. 458. 459. 460. 502.
Cambrai, Jean de 352.
Cambridge, Corpus-Christi-College, Evangelienbuch 68.
— Universitätsbibliothek, Leben Eduards des Bekenners 385.
Camerino, Jacopo di 506.
Campione, Bonino da 496.
Campione, Enrico da 495.
Campione, Giacomo da 497.
Campione, Giovanni da 495.
Campione, Matteo da 495.
Campione, Ugo da 495.
Campionesen 495.
Canosa, Dom 177.
— — Bischofsthron 180.
— — Kanzel 180.
Canterbury, Kathedrale 256.
— — Chor 258.
Canterbury, Kathedrale, Glasmalereien 261.
— — Holzfigur des Erzbischofs Peckham 383.
— Pfeilerbasilika 114.
Capilla Major 375.
Capua, Brückenkopf 179.
— Dom 177.
— — Mosaiken 182.
— Museo Campano, Bildwerke vom Brückenkopf zu Capua 182.
— Sant' Angelo in Formis 177.
— — Wandgemälde 182.
Carcassonne, Saint-Nazaire 218. 362.
— — Bildwerke 363.
— — Glasgemälde 365.
— — Grabmal des Bischofs Radulphe 363.
— Schloß 362.
Carew, Hochkreuz 116.
Carolus, Meister 445.
Carpagnano, Santa Maria delle Grazie, Krypta, Fresken 106.
Casamari, Zisterzienserkloster 450.
Caserta Vecchia, Kathedrale 177.
Castayls, Jaime 377.
Castel del Monte 179. 503.
Castellano, Franco 515.
Cattaro, Dom, Sakristei, Altarplatte 521.
Cauffade, romanische Bürgerhäuser [223.
Cavallini, Pietro 506.
Cecco, Giovanni 452.
Cefalù, Dom 185.
— — Mosaiken 185.
Cellae coemeteriales oder Memoriae 9.
Cellae trichorae 9.
Cennino Cennini 478.
Cens, Anciau de 358.
Centula, s. Saint-Riquier.
Châlons, Kathedrale 345.
— Liebfrauenkirche, Chor 239.
Champmol, Kartause, Altarwerke 372.
Chantilly, Museum, Blatt aus dem Registrum Gregorii 149.
— Schloß: Giotto, Madonna 473.
Chartres, Kathedrale 240. 341. 342.
— — Bildwerke 348.
— — Glasfenster 247. 354. 355. 364.
— — Krypta 123.
— — Querarm-Portale 244.
— — Westportale, Bildwerke 242. 350.
Chatsworth, Besitz des Herzogs von Devonshire, Benediktionale des Aethelwold 119.
Chauvigny (Vienne), Kirche 219.
Chelles bei Paris, Klosterkirche, Kelch des Eligius 83.
Chelles, Jean de 344. 348.
Chelles, Pierre de 351.
Cherchel, Fußbodenmosaiken 57.
Cheronia, Dominikanerkloster, Kreuzgang 521.
Chiaravalle, Zisterzienserabtei 207. 488.
Chichester, Kathedrale 258.
Chios, Nea Moni 89.
— — Mosaiken 92.
Chludoff-Psalter 94.
Chorin, Zisterzienserkirche 328. 435.
Chörlein 394.
Christianu, Sophienkirche 164.
Chur, Dom, Gittertorpfeiler, Apostelpaare 301.
Ciborium 23.
Cimabue 201. 467. 486.
Cione, Andrea di (Orcagna) 450. 455. 464. 476. 477. 486.
Cione, Benci di 455.
Cione, Nardo di 476.
Cittanova, Baptisterium, Altarplatte 521.
Civate, San Pietro, Triumphbogen, Fresken aus der Offenbarung 211.
— — Ziborium, Gipsbildwerke 208.
Cividale, Dom, Taufbrunnen 109.
— Martinskirche, Altarplatten des Herzogs Pemmo 109.
— Museum, Pax des Herzogs Ursus 110.
— Santa Maria in Valle, Gipsschmuck 110.
— Stadtarchiv, Psalterium der hl. Elisabeth 290.
— Stadtbibliothek, Psalter des Erzbischofs Egbert von Tours 149.
Civitá Castellana, Dom, Marmor- und Mosaikbildwerke 189.
— — rechte Eingangstür, Brustbild des Heilands 191.
Civray, Saint-Nicolas 218.
— — Bildwerke 226.
Clairvaux, Kirche 376.
Clermont-de-l'Oise, Rathaus 347.
Clermont-Ferrand, Kathedrale 361.
— — Glasgemälde 365.
— — Wandmalereien 364.
— Notre-Dame-du-Port 215. 219.
— — Hauptportal, Bildwerke 227.
Clonmacnoise, Hochkreuz 117.
Cluny, Abteikirche 214. 221.
— Kirche des Abtes Majolus 123.
— Museum, Kapitelle aus der Abteikirche 227.
— — Liturgie und Chronik von 1188: 232.
— romanische Bürgerhäuser 223.
— Vorkirche 366.
Coimbra, Kathedrale 252.
Collingham, Hochkreuz 116.

Como, Broletto 208.
— Dom 490.
— Sant' Abbondia 107. 207.
Condalkin, Turm 114.
Confessio 23.
Conques, Abteikirche, goldenes Standbild der Sancta fides 158.
— — Reliquiar Pipins von Aquitanien 157.
— — Reste romanischer Kleinkunst Südfrankreichs 228.
— — Tragaltar mit Heiligenbrustbildern 233.
— Sainte-Foy, Westportal, Bildwerke 227
Conxolus 505.
Corbie, Schule von 138. 142.
Cornelimünster, Abteikirche, Silberbüste des hl. Cornelius 400.
Corneto, Kirche, Tür- und Fensterbogenumrahmungen 189.
Corvey, Abteikirche, Westchor, Erdgeschoß 127.
— — Kruzifix 278.
— Stiftskirche 124.
— — Säulen am Westbau 127.
Cosenza, Kirche 502.
— — Denkmal Philipps des Kühnen 504.
Cosmas, Johannes 503. 506.
Cosmas I., Enkel des Laurentius 189. 191.
Cosmas II. 502.
Cosmaten 502.
Cosmatenkunst 188.
Coste, Jean 356.
Coutances, Kathedrale 345.
Courtrai, Liebfrauenkirche, Grafenkapelle, Wandgemälde 372.
— — Reliefs aus dem Marienleben 368.
Cremona, Baptisterium 208.
— Dom 206. 488.
— — Fußbodenmosaik 211.
— Palazzo de' Giureconsulti 493.
— Palazzo Communale 208. 492.
Crocifissi, Simone dei 499.
Cruas (Ardèche), Kirche, Apsismosaikfußboden 231.
cryptae 7.
cubiculae 7.
Cutbrecht 143.

Daddi, Bernardo (Bernardus Florentinus) 475.
Dalhem auf Gotland, Kirche 329.
Dalmasio, Lippo di 499.
Dalmatinische Kunst 521.
Dammartin, Guy de 346. 362.
Damus el Carità, Basilika 31.
Dana, Kuppelgrabbauten 26.
Danzig, Artushof 437.
— Rathaus 437.
Daphni, Klosterkirche 89. 164.
— — Mosaiken 165.
Darmstadt, Großherzogliche Bibliothek, Evangelienbuch des Erzbischofs Gero von Köln 145.
— — Meßbuch aus der Kunibertskirche zu Köln 409.
— Museum, byzantinisches Elfenbeinkästchen 168.
— — karolingische Elfenbeintafeln 154.
— — ottonisches Elfenbeindiptychon mit Christus und Petrus 155.
Decorated style 380. 381.
Deerneß, Uferkirche 114.
Deir-el-Fachuri, Kloster, Heiligenbrustbilder 166.
Deodatus 199. 502.
Der Anba Schenuda 30.
Dere-Abşy, Kirche 42.
Der el Abjada 30.
Dêr-es-Surjân 30.
— Fresken 92.
Dêr-Mari-Girgis, Michaeliskirche, Apsisgemälde 93.
Der Seta bei El Bara, Taufkirche 33.
Deutz, Heribertskirche, Heribertsschrein 246.
Devenish, Turm 114.
Diakonikon 23.
Diarbekr, s. Amida.
Dienste 236. 338.
Dießenhofen, „Zur Zinne", Wandgemälde 402.
Digne, Kirche 217.
Dijon, Kartause, Moesbrunnen von Claus Sluter 370.
— — Portalgruppe von Claus Sluter 369.
— Museum: Baerse, Jacques de, Holzschnitzaltäre 369. 373.
— — Broederlam, Melchior, Flügelgemälde 369. 373.
— — Sluter, Claus, Grabmal Johanns des Unerschrockenen 370.
— — Sluter, Claus, Grabmal Philipps des Kühnen 370.
— Notre-Dame 366.
— Palast Philipps des Kühnen 366.
— Saint-Bénigne 234. 366.
— — Bildwerke 368.
— — Krypta 123.
Dinandiers 369.
Dingle Bay, Oratorium des Gallerus 114.
Dionysios 516.
Diotisalvi 197.
Diptychen 80.
Dissentis, frühkarolingische Kirche 126.
Dissibodenberg, Klosterkirche 313.
Doberan, Beinhaus 436.
Doberan, Zisterzienserkirche 436.
— — Hochaltar, Schnitzwerke 442.
— — Wandmalereien 443.
Dobrilugk, Abteikirche 327.
Dofana, Capella Sant' Ansano: Lorenzetti, Pietro, Madonna mit Heiligen 482.
Dog-teeth 260.
Dominikaner 335.
Dominikanerkunst 336. 476.
Dommartin, Abteikirche 238.
Donaueschingen, fürstliche Bibliothek, Weltchronik 409.
Dourdin, Jacques 361.
Dresden, Altertumsmuseum, Kreuzigungsgruppe aus dem Freiberger Dom 279.
— Grünes Gewölbe, Einzeltafel eines byzantinischen Elfenbeintriptychons 168.
— Königliche Bibliothek, Sachsenspiegel 445.
Drôleries 358.
Drontheim, Dom 380. 447.
Dschemila, Basilika 30.
Dscherasch, s. Gerasa.
Dublin, Museum, Bischofsstab von Clonmacnoise 117.
— — Gehäuse der Glocke Saint Patricks 117.
— — Kasten des Evangeliars des Molaise 117.
— — Kelch von Ardagh 117.
— — Tara Brooch 117.
— Trinity College, Book of Durrow 118.
— — Book of Kells 118.
— — irische Handschriften 119.
Duccio, s. Buoninsegna.
Durham, Kathedrale 257.
— — Teppichmalereien 384.
— — Wandmalereien 384.
Durrow, Hochkreuz 117.
Düsseldorf, Lambertskirche, Erzkopf 304.

Eadfrith 119.
Earls Barton, Turm 115.
Early English 258.
Eboli, San Francesco: Oderisio, Robertus de, Kreuzigung 507.
Ebrach, Klosterkirche 313. 410.
Eburnant 145.
Eburnant-Gruppe 145.
Echillais (Charente-Inférieur), Kirche, Fassade 216.
Echternach, Willibrordskirche 291.
Echternach, Schule von 150.
Eckard von Worms, Meister 400.
Eckblatt 265.
Edessa, konstantinische Basilika 27.
Egara, Basilika 112.
Egbert von Trier 157. 158. 159.
Eilbert, Mönch 303.
Eisenach, Wartburg 272.
El Baguat, Nekropole 26.

El Bara, Kirche 32.
El Barah, Kuppelgrabbauten 26.
Eldena, Klosterkirche 328.
Elfenbeinreliefs, byzantinische 511.
Elfenbeinschnitzerei 353.
Eligius von Noyon 83.
Ellinger 151.
Ellwangen, Benediktinerkirche 313.
Elsham, königliches Schloß 382.
Elz, Burg 394.
Ely, Kathedrale 256. 257.
— — Bildwerke 260. 383.
— — Westseite 258.
— Lady-Chapel 382.
— Mittelachteck 381.
Émail champlevé 232.
— cloisonné 96.
— translucide 361.
Emmerich, Münster, Wandgemälde 306.
Empoli, Kirche, Fassade 196.
Emporen 23.
Engelberg, Stiftsbibliothek, romanische Handschriften 325.
Engelberg, Malerschule von 325.
Enger, Stiftskirche, Grabplatte Wittekinds 281.
Enkolpien 97.
Enfingen, Ulrich von 390. 414. 491.
Entraignes, Michaeliskirche 216.
Epernay, Stadtbibliothek, Evangelienbuch des Bischofs Ebon 141.
Ephesos, altchristliche Baureste 34.
— Doppelkirche 34.
— Fußbodenmosaiken 57.
Epiphanientypus 20.
Eregli, Kathedrale 88.
Erfurt, Augustinerkirche, Grabdenkmäler 440.
— Barfüßerkirche, Grabdenkmäler 440.
— Dom 434.
— — Bildwerke 440.
— — Glasmalereien 444.
— — Grabmal des Grafen von Gleichen (13. Jahrhundert) 440.
— — Teppiche 444.
— — „Wolfram" 279.
— Predigerkirche, Glasmalereien 443.
— — Madonnenstandbild von 1350: 439.
— Severikirche, Madonnenstandbild 440.
— — Sarkophag des hl. Severus 440.
Erlangen, Universitätsbibliothek, karolingische Evangelienhandschrift 139.
— — romanische Bilderbibel 325.
Escomb, Kirche 115.
Eskorial, Bibliothek, Bilderhandschriften 379.
— — Codex aureus 140.
Esra, Georgskirche 33.
Essen, Basilika 124.
— Münster, Westbau, Wandmalereien 136.
— — — Würfelkapitelle 128.
— — Westchor 131.
— — Wulstkapitell 127.
— Münsterschatz, Goldblech-Madonna 158.
— — Goldkreuze 281.
Eßlingen, Dominikanerkirche 410.
— Frauenkirche 413.
— — Bildwerke 419. 420.
— — Glasgemälde 430.
— Stadtkirche 410.
— — Glasgemälde 430.
Estella, San Miguel, Fassade, Bildwerke 253.
Étampes, Liebfrauenkirche, Portalbildwerke 243.
Ethelwald 119.
Etschmiadsin, Akademiegarten, Korbkapitelle 36.
— Kirche des hl. Georg 36.
— Klosterbibliothek, Evangeliar 102. 139.
— — syrisches Evangeliar 67.
— Patriarchatskirche 36.
Ettal, Klosterkirche 414.
Euche 52.
Evora, Kathedrale 252. 376.
Evreux, Kathedrale, Glasgemälde 355.
— Saint-Taurin, Schrein des hl. Taurinus 352. 361.
Evron (Mayenne), Saint-Crepin, Wandgemälde 247.
Exeter, Kathedrale 380. 381.
— — Vorhalle, Bildwerke 382.
Exsternsteine bei Detmold, Felsenrelief 280.
Exultet-Rollen 110.

Fachgräber 7.
Fachwerkverband 330.
Falaise, Notre-Dame-de Guibray 235.
Faltenkapitell 256.
Familienmahle 15.
Fasano, Höhlenkapelle San Lorenzo, Deisis 182.
— — Fresken 106.
Fenster, gotische 339.
Ferrara, Dom, Portalbildwerke 208. 209.
— Sant' Antonio Abate, Fresken von 1407: 498.
Festkalender des Chronographen von 354: 65.
Festungskirchen 329.
Fialen 340.
Fiesole, Badia, Schauseite 194.
Figeac, gotische Wohnhäuser 362.
Florenz, Akademie: Cimabue, Madonna 467.
— — Cione, Nardo di, Tafelgemälde 476.
Florenz, Akademie: Daddi, Bernardo, Altarwerk 475.
— — Daddi, Bernardo, Madonna 475.
— — Gaddi, Taddeo, Gemälde 474.
— — Giotto, Madonna 472.
— — Lorenzetti, Ambrogio, Tafelbilder 482.
— — Milano, Giovanni di, Beweinung Christi 475.
— Antikensammlung, Silberschild 82.
— Badia: Buffalmaco, Bonamico, Fresken 477.
— Baptisterium 194.
— — Altarnische, Mosaikgemälde 202.
— — Apsis, Bildwerke 199.
— — Kuppel, Mosaiken 202. 486.
— — Pisano, Andrea, Südtür 462.
— Bibliothek San Lorenzo, Codex Laurentianus 66.
— Bigallo 455.
— Dom 453.
— — Glasgemälde 487.
— — Sakristei, stehende Bischofsgestalt 460.
— — Standbild Bonifazius' VIII. 460.
— — Camaino, Tino di, Grabmal des Antonio d'Orso 465.
— Domwerkstatt, thronende Madonna 460.
— Giardino Boboli, Standbilder der alten Domfassade 463.
— Glockenturm 454.
— — Giotto, Reliefs 462.
— — Pisano, Andrea, Nischenstandbilder 462.
— — Pisano, Andrea, Reliefs 462.
— — Talenti, Francesco, Nischenstandbilder 463.
— Loggia de' Lanzi 455. 493.
— — Gaddi, Agnolo, Bildwerke 464.
— Nationalmuseum, byzantinischer Holzkasten mit Elfenbeindeckel 168.
— — byzantinisches Elfenbeinkästchen mit mythologischen Darstellungen 99.
— — byzantinisches Elfenbeinrelief mit Himmelfahrt Christi 99.
— — Standbilder der alten Domfassade 463.
— Or San Michele 455.
— — Orcagna, Altaraufsatz 464. 477.
— — Talenti, Simone, Bildwerke 464.
— Palazzo Castellani 456.
— — Conte Bardi 456.

Florenz, Palazzo Davanzati 456.
— — del Podestà (del Bargello) 455.
— — — Giotto, Fresken 470.
— — Quaratesi 456.
— — Riccardi-Medici, Standbilder der alten Domfassade 463.
— — Spini 456.
— — Vecchio (della Signoria) 455.
— San Jacopo oltr' Arno, Vorhalle, Tragefiguren und Köpfe 199.
— San Leonardo in Arcetri, Kanzelreliefs 199.
— San Miniato al Monti 195.
— — Apsismosaik 486.
— — Giebel, Trägergestalten 199.
— — Mosaiken 202.
— — Schauseite, Bildwerke 199.
— — Aretino, Spinello, Fresken 475.
— San Salvatore 196.
— Santa Croce 451.
— — Cappella Bardi: Giottino, Fresken 475.
— — — Giotto, Fresken 473.
— — Cappella Baroncelli: Gaddi, Taddeo, Fresken 474.
— — Cappella Peruzzi: Giotto, Fresken 473.
— — Cappella Pulci: Daddi, Bernardo, Fresken 475.
— — Cappella Rinuccini: Milano, Giovanni di, Fresken 475.
— — Gaddi, Agnolo, Fresken 475.
— — Orcagna, Wandgemälde 477.
— Santa Maria Novella 451.
— — Aretino, Spinello, Fresken 475.
— — Cappella degli Spagnuoli: Andrea di Firenze, Fresken 476.
— — Cappella Ruccellai: Cimabue oder Duccio, Madonna 468. 479. 480.
— — Cappella Strozzi: Cione, Nardo di, Fresken 476.
— — — Orcagna, Altarwerk 477.
— — Pisano, Nino, Madonna 463.
— Santa Trinità 451.
— Uffizien, Bronzeleuchter in Gestalt eines Segelschiffs 82.
— — Daddi, Bernardo, Madonna 475.
— — Gaddi, Agnolo, Tafelbilder 475.
— — Giottino, Beweinung Christi 475.
Florenz, Uffizien, Kopf Valentinians III. 72.
— — Lorenzetti, Pietro, Madonna 482.
— — Martini, Simone, Verkündigung 481.
— — Memmi, Lippo, Altarwerk 481.
— Villa Poggio Imperiale, Standbilder der alten Domfassade 463.
Foggia, Hauptkirche 178.
Folchard von Sankt Gallen 144.
Fontanella, s. Saint-Wandrille.
Fontenay, Zisterzienserkirche 223.
Fontevrault, Abteikirche 217.
— — Grabmäler englisch-französischer Könige aus dem Hause Anjou-Plantagenet 228.
Fontfroide, Kirche 219.
Forchheim, Schloß, Wandgemälde 431.
Formschneider, Ulmer 433.
Fossanuova, Zisterzienserabtei 450. 502.
Fossoren 14.
Fountains-Abbey, Kirche 257.
Francesco, Meister 486.
Franco 487.
Frankfurt a. M., Leinwandhaus 394.
— Nikolaikirche 393.
— Stadtbibliothek, karolingische Elfenbeintafel (Bischof und Geistliche) 154.
— Städtisches Museum, Ausgrabungsstücke aus Karm Abu Mina 29.
Frankfurt a. d. O., Marienkirche, Taufkessel 442.
Franko-sächsische Schule (École franco-saxonne) 142.
Franziskaner 335.
Frauenburg, Dom 437.
Freckenhorst, Kirche 269.
— — Taufstein 280.
Freiberg, Dom, Bildwerke 438.
— — Goldene Pforte 276. 277.
Freiburg i. Br., Münster 299. 390.
— — Glasgemälde 403.
— — Portalbildwerke 396.
— — Vorhalle, Bildwerke 396.
Freiburg i. d. Schweiz, Wandgemälde 401.
Freising, Dom 311.
— — Grabstein Otto Semosers 318.
— — Krypta, Bildwerke 317.
— — — „Tiersäule" 317.
Freudenstadt, Stadtkirche, Tierkampfreliefs 318.
Freyburg a. d. Unstrut, Burgkapelle 272.
Friedberg, Stadtkirche 393.
Friedhofsanlagen, frühchristliche 6.
Friedrich (Fridericus) 303.
Frührenaissance 348. 498.
Fulda, Grabkirche des hl. Bonifazius 126.
— Michaeliskirche 131.
Fulda, Schule von 138. 151.
Fünfkirchen, altchristliche Grabgemälde 52.
— Dom 520.
Fünten 442.

Gaddi, Agnolo 450. 464. 475. 487.
Gaddi, Taddeo 474.
Ganagobie, Kirche, Apsisfußboden 231.
Gebundenes System 204. 264.
Gebweiler, Leodegarskirche 298.
Gehart, Johannes, Meister 440.
Gelathi, Klosterkirche 173.
— — Kirchenpforte, kufische Inschrift 173.
Gelnhausen, ehemaliges Rathaus 300.
— Pfarrkirche 297.
— Ruine der Kaiserpfalz 300.
Gemeticum, s. Jumièges.
Genf, Antikensammlung, Silberschild 82.
— Kathedrale 366.
— Sankt Peter 366.
Gengenbach, Klosterkirche 318.
Gent, Bürgerspital (Bijloke), Wandgemälde 372.
— Grafenschloß 300.
— Sint Baaf's Kirche 367.
— „Steen Gerhard des Teufels" 367.
— Tuchhallen 368.
Genua, Dom 490.
Gerace, Dom 177.
Gerard, Meister 391.
Gerakl, Kreuzkuppelkirchen 512.
Gerasa, christliche Basiliken 31.
Gerhard von Rile, Meister 391.
Gerlach, Meister 309.
Germigny-des-Près, Kirche, Apsiswölbung, Mosaik 133.
Gernrode, Kirche 126. 268.
— — Krypta 127.
— — Säulen 127.
Gerona, Kathedrale 376.
— — Reliefs am Hochaltar 378.
Giacomo, Niccold di 501.
Gilabertus 225.
Gilden 336.
Giottino, s. Stefano, Giotto di Maestro.
Giotto, s. Bondone.
Giovanni Tedesco, Piero di 463.
Gjöremee, Felsenkirchen 90.
— große Kirche, Querschiffgemälde 92.
Glasmalerei 231.
— burgundisch-niederländische 372.

Glasmalerei, englische 385.
— französische 354.
— italienische 487. 501.
— rheinische 402.
— südfranzösische 364.
Glendalough, Saint Kevinskirche 114.
Glockengräber 8.
Glockentürme, gotische 490.
Gloucester, Kathedrale, Alabasterliegebild Eduards II. 384.
— — Kreuzgang 381.
Gmund, Meister Johannes von 390.
Gmünd, Johanneskirche, Hauptportal, Kreuzigung 319.
— Kreuzkirche, Bildwerke 419. 420.
— — Westportal, Madonna 419.
Gmünd, Hans von 413.
Gnesen, Dom, Türe, Erzreliefs aus dem Leben des hl. Adalbert 279.
Godefroid de Claire 246. 249.
Godescalc 138. 144.
Goeß, Nonnenstift, romanischer Altar- und Priesterornat 323.
Gol bei Oskarsholm, Kirche 331.
Goldbach, Silvesterkapelle, Gemälde 136.
Goldschmiedekunst 352.
Goslar, Dom, Vorhalle, Stuckfiguren 274.
— Kaiserpfalz 271.
— Neuwerkskirche, Chor, Wandgemälde 284.
— — Kanzelfiguren 275.
— Rathaus, Evangeliar der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts 289.
Gotha, Museum, Codex aureus Epternacensis 147.
— — Echternacher Kodex, Kreuzigungsrelief 156.
Gotik 236.
— Einzelbildungen 337.
— in Italien 449.
Gotische Biegung 349. 355. 382.
Gotischer Stil 213. 337. 338.
Göttingen, Universitätsbibliothek, ottonisches Sakramentar 151.
Grabmal des Normannenfürsten Boemund 177.
Grabplatten, metallene gravierte 443. 446.
Grado, Dom 47.
Grado bei Pisa, San Pietro, Wandgemälde 202.
Gran, Dom, Kreuzbehälter 167.
Grandson, Kirche 219.
Grassi, Giovannino de' 497. 501.
Gratgewölbe 237.
Gratschanitza, Kirche 514.
— — Fresken 514.
Graz, Universitätsbibliothek, ottonisches Evangelienbuch 151.
Greenstead, Andreaskirche 330.
Greifswald, Nikolaikirche 436.
Grenoble, Lorenzkirche, Krypta 49.
Grisy, Hochkreuz 152.
Gröningen, Klosterkirche, Kapitell- und Rahmenverzierungen 271.
— — Westempore, Christusrelief 274.
Groppoli, Michaeliskirche, Erzengel Michael 199.
Groß-Komburg, Kirche, Kronleuchter 320.
— romanisches Tor 316.
Grottaferrata, Abteikirche, Fresken 505.
Gruamons (Gruamonte) 199.
Grubenschmelz 232.
Gualdo: Pisano, Giunta, Gekreuzigter 202.
Guariento 501.
Gubbio, Palazzo Municipale: Palmerucci, Guido, Wandgemälde 486.
Gubbio, Oderisio von 486. 487.
Guidetto von Como 200.
Guido von Como 200.
Guido von Siena 203.
Guimarães, Kollegiatkirche 252.
Guinamand 228.
Gumlöse, Dorfkirche 329.
Gunthald 150.
Gurk, Dom 312.
— — „Nonnenchor", Wandgemälde 322.
— — Wandgemälde 428.
Gurte 338.
Gustorf, Pfarrkirche, Chorschranken 302.

Haag, Museum Meermanno-Westreenianum, Bibelhandschrift 359.
Hackneß, Hochkreuz 116.
Hagenau, Georgskirche 298.
— Schloß Friedrich Barbarossas 300.
Haidra, Basilika 30.
Halberstadt, Dom 269. 434.
— — Lettner, Kruzifix 278.
— — Marienkapelle, Glasgemälde 443.
— — Wandgemälde 443.
— Domschatz, byzantinische Silberschüssel 168.
— — Wandbehänge und Priestergewänder 290.
— Liebfrauenkirche 268.
— — Chorschranken, Bildwerke 274.
— — Kruzifix 278.
Hallenkirchen 33. 217.
— gotische 434.
Hamburg, Kunsthalle: Meister Bertram, Altar von 1379: 442. 444.
— — Buxtehuder Altar 445.
— — Harvestehuder Altar 445.
Hamburg, Staatsarchiv, Handschrift des Hamburger Stadtrechts 445.
— Stadtbibliothek, Psalterium (im Schrein 85) 290.
Hamersleben, Kirche 268. 313.
Handbuch der Malerei vom Berge Athos 515.
Handschriftenmalerei, s. Buchmalerei.
Hannover, Provinzialmuseum, Kruzifix aus Alfeld 278.
Hans von Köln, Meister 375.
Haß in Syrien, zweistöckiger Säulenbau 26.
Havelberg, Dom 326. 327.
Hecklingen, Kirche 268.
— — Arkadenzwickel, Flügelengel 275.
Heidelberg, Universitätsbibliothek, Manessesche Liederhandschrift 409.
— — Petershausener Sakramentar 145.
— — „Rolandslied" des Pfaffen Konrad 324.
— — „Welscher Gast" des Thomasin von Zirklaria 324.
Heiligenberg, Michaels-Basilika 124.
Heiligenkreuz, Zisterzienserstift, Kirche 315. 412.
— — Kreuzgang und Südflügel, Glasgemälde 323.
Heilsberg, Bischofsschloß 437.
Heilsbronn, Klosterkirche, Gemälde des „Schmerzensmannes" 432.
Heimersheim, Kirche, Chorfenster 309.
Heinrich, Kaplan 289.
Heinrich, Meister 394.
Heisterbach, Zisterzienserkirche 297.
Heldric 248.
Heraklea, s. Eregli.
Hereford, Kathedrale 380. 381.
Herford, Marienkirche 435.
Heribert 145.
Heriman, Mönch 288.
Hermann, Meister 442.
Herrenberg, Stiftskirche 413.
Hersfeld, Abteikirche 126. 291.
Hesdin, Jacquemart de 360.
Highnam Court, Sammlung Sir Hubert Parry: Daddi, Bernardo, Altarwerk 475.
Hildesheim, Dom 266.
— — Bernwardssäule 160.
— — Bronzetür 160.
— — Godehardschrein 280.
— — Kronleuchter des Bischofs Hezilo 273.
— — Taufbecken 279. 442.
— Domgruft, Grabstein des Bischofs Adelog 275.
— Domschatz, Evangelienbuch von 1011: 150.

Hildesheim, Domschatz, Meßbuch von 1014: 150.
— — ottonisches Evangeliar 150.
— Godehardskirche 266. 267.
— — Albanipsalter 262.
— — Nordtür, Brustbild Christi zwischen den Bischöfen Godehard und Epiphanius 274.
— Magdalenenkirche, Bernwardskreuz 159.
— — Bronzeleuchter 160.
— Michaeliskirche 126. 127. 266.
— — Chorschranken, Stuckreliefs 274.
— — Holzdecke, Gemälde 284.
— — „Seligpreisungen" 274.
— — Würfelkapitelle 128.
Hildesheim, Schule von 150.
Hildrich 151.
Hirsau, Aureliuskirche 312.
— Benediktinerkloster 312.
— Peterskirche 313.
— — Westturm, Mönchs- und Tierfriese 318.
Hirsauer Bauschule 312.
Hirschhorn a. N., Wandgemälde 401.
Hitterdal, Kirche 331.
Hjorlunde, Kirche, Gekreuzigter 332.
Hocheppan, katholische Burgkapelle, Wandgemälde 322.
Hochhausen a. N., Kirche, Notburga-Denkmal 303.
Hochkreuze 115.
Höchst am Main, Justinuskirche 124.
— — Kapitelle mit kämpferartigen Aufsätzen 128.
Hohenfurt, Meister von 426.
Hohenfurt, Stift, Galerie, Tafelgemälde 426. 427.
— Stiftskirche, Gnadenbild 428.
Holzmodeln 374.
Holzschnitt 374.
— oberdeutscher 433.
Holzschnitzerei 353.
Homecourt, Villard de 355.
Honoré, Meister 358.
Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg 309.
Hoven bei Euskirchen, Kirche, Madonna 302.
Hude, Klosterkirche 328.
Huesca, San Juan de la Peña, Kreuzgang, Bildwerk 252.
— San Pedro 250.
Hültz, Johann 390.
Hundezähne 260.
Huy, Frauenkirche 367.
— — Westportal, Bildwerke 368.
— Kollegiatkirche, Silbersärge der Heiligen Domitian und Mangold 246.
Hypogäen 6.

Idensen, Kirche, Bilder aus der Petruslegende 283.
Ikonen 69.
Ikonographie, christliche 2.
Ilbenstadt, Wandgemälde 401.
Ingelheim, Dom, Relief eines Flügelpferdes 152.
— Kaiserpfalz 131.
— — Kapitelle mit kämpferartigen Aufsätzen 128.
— — weltgeschichtliche Gemälde 132.
— Palastkirche, Bibelbilder 132.
Ingobert 144.
Inkrustationsstil 194. 453.
Innichen, Stiftskirche 312.
Isidoros von Milet 40.
Issoire, Kirche 215.
Ivrea, Dom, Glockentürme 107. 207.
Iwiron, Kloster, Kirche 165.
— — Panagia Portaïtissa, Madonnenbild 93.

Jacobus, Franziskaner 202.
Jacobus, Sohn des Laurentius 189. 191.
Jacobus von Köln, Meister 404.
Jak in Ungarn, Kirche 312. 521.
— — Portal, Bildwerke 319.
Jean de Hasselt 372.
Jedburgh, Ruinen 257.
Jehan Joses van Dinant 369.
Jellinge, Kirche, Gemälde 332.
— Runenstein 120.
Jerichow, Kirche 327.
Jerusalem, Abendmahlskirche 522.
— Fußbodenmosaiken 57.
— Heilige Grabkirche 27. 522.
— Himmelfahrtskirche 27.
— Kreuzfahrerkirche 522.
— Ölberg, Gräberanlage 7.
— Ölbergs- (Eleona-) Basilika 27.
Johann von Lüttich 352. 369.
Johannes, Meister der Fresken im Aachener Münster 134.
Johannes, Meister des Gemäldes in Sant' Elia bei Nepi 104.
Johannes, Sohn des Magisters Paulus 188.
Johannes von Kirchheim 403.
Johannes von Köln, Meister 391.
Jouarre (Seine-et-Marne), Kapelle, Krypta 49.
Jugenheim, Wandgemälde 401.
Jumièges, Abteikirche 49. 235.
Jurjew-Polskij, Georgskathedrale 516.
— — Bildwerke 517.
— — Steinkreuz 518.

Kairo, Abu Serge (Sergius-Basilika) 30.
— El Mo'allaka 30.
— — Holzreliefs 75.
— — Holzwand vor dem Allerheiligsten, Bildwerke 98.
Kairo, Mâri Girgis (Georgskirche) 30.
— — Holztür 98.
— Museum, Fresken von Sakkara 56.
— — koptische Knabengestalten 75.
Kaiserslautern, Schloß Friedrich Barbarossas 300.
Kalat-Simon, Gedächtniskirche 33.
— Taufkirche 33.
Kalb-Luse, Pfeilerbasilika 33.
Kalchreut, Kirche, Tonbildwerke 418.
Kalkmalereien aus altdänischen Kirchen 332.
Kalundborg, Zentralkirche 329.
Kämpfer 28. 37.
Kämpferkapitell 38.
Kanawat, Pfeilerbasilika 33.
Kanonestafeln 66.
Kappadozien, Felsenkirchen 90.
— — Fresken 90. 166.
Kappenberg, Klosterkirche, Grabmal des Grafen Otto 441.
— — Kopfreliquiar 282.
— Schloß, Glasfenster aus dem Schlosse Nassau 309.
Karlsburg in Siebenbürgen, Dom 312.
Karlsruhe, Großherzogliche Bibliothek, Evangelienbuch aus Bruchsal 310.
— — Evangelienbuch aus Sankt Peter im Schwarzwald 310.
Karlstein, Burg 415.
— — Katharinenkapelle, Wandgemälde 424.
— — Kreuzkapelle: Theodorich von Prag, Gemäldeschmuck, 424.
— — Marienkapelle, Wandgemälde 424.
— — Tommaso da Modena, Tafelgemälde 424.
— — Treppenhaus, Wandgemälde 424.
Karm Abu Mina, Arkadiusbasilika 29.
— Bad-Basilika 29.
— Grabkammer des hl. Menas, Relief 75.
— Gruftkirche des hl. Menas 29.
— Nekropole des hl. Menas 26.
Karthago (Umgegend), Nischenzellen 26.
Karthli (Atheni), Klosterkirche zu Sion 101.
Karyäs, Protaton 164.
Kaschau, Dom 521.
Kasr-ibn-Wardan, Kuppelbasilika, 42.
Kassel, Bibliothek, Wilhelm von Oranse 409.
Katakomben 6.
Katakombenkirchen 9.

Katherinenkloster am Sinai, Kirche 33.
Kefr Zeh, Basilika 34.
Kegelkapitell 326.
Kells, Saint Columba 114.
Kelso, Ruinen 257.
Kemper (Quimper), Kathedrale 346.
Kentheim, Waldkapelle, Wandgemälde 430.
Kerald 145.
Kiel, Nikolaikirche, Taufbecken 442.
Kiew, Akademie, Bildnistafeln vom Sinaikloster 69.
— Deßjatinnajakirche 168.
— geistliches Museum, Bildnis des hl. Panteleimon 93.
— Kyrillisches Kloster, Fresken 171.
— Michailowsche Klosterkirche, Abendmahlsmosaiken 171.
— Sophienkathedrale 169.
— — Mosaiken und Fresken 171.
Kilcroney, Tor 114.
Killala, Turm 114.
Killaloe, Mönchsinsel, Kirche 114.
Kirkwall, Kirche 257.
Kis-Beny, Klosterkirche 520.
Klausenburg, Georg von 421.
Klausenburg, Martin von 421.
Klein-Komburg, Sankt Gilgen 318.
— — Wandgemälde 321.
Klosterneuburg, Leopoldskapelle, Verduner Altar 249.
— — — Tafelgemälde der Rückseite 428.
— Museum, Passionsaltar 428.
Kluniazenser 212. 227.
Knechtsteden, Klosterkirche 296.
— — Wandgemälde 306.
Knospenkapitell 265.
Kobern, Burgkapelle 298.
Koblenz, Dominikanerkirche 393.
— Florinskirche, Glasgemälde 404.
— Kastorkirche 124. 294.
— — Wandgemälde 401.
— Staatsarchiv, Romfahrt Heinrichs VII. (Balduineum) 409.
Koburg, Feste, Evangelienbuch aus Gandersheim 142.
Kodscha Kalessi, Kuppelbasilika 35.
Kolbatz, Klosterkirche 327.
Kolberg, Marienkirche, siebenarmiger Leuchter 442.
Kolin, Sankt Bartholomäus 412.
Köln, Apostelkirche 295.
— — Chorgestühl 399.
— Cäcilienkirche, Nordtür, Relief der hl. Cäcilie zwischen zwei Heiligen 302.
— — Wandgemälde 401.
— Dom 391.
— — Chorgestühl 399.
— — Claren-Altar 405. 406.
— — Dreikönigskapelle, „Mailänder Madonna" 400.
Köln, Dom, Gemälde der Chorschranken 402.
— — Glasgemälde 405.
— — Grabmal des Grafen Gottfried von Arnsberg 399.
— — Grabmal Engelberts III. 399.
— — Grabmal Konrads von Hochstaden 400.
— — Gründungsbau 126.
— — Hochaltarbildwerke 398.
— — Petersportal, Apostelstandbilder 398.
— — Stephanskapelle, Bibelfenster 405.
— — Zwölf Apostel an den Chorpfeilern 398.
— Dombibliothek, Hieronymushandschrift 310.
— — Meßbuch von 1357: 409.
— Domschatz, Dreikönigsschrein 304.
— — — Sitzbilder der Apostel und Propheten von Nicolaus von Verdun 246.
— erzbischöfliches Museum, Graduale 409.
— Kunstgewerbemuseum, Madonnenstandbild 398.
— — Ursulaschrein 303.
— Martinskirche 295.
— — Wandgemälde 306.
— Mauritiuskirche 294.
— Minoritenkirche 393.
— Museum, Flügelaltärchen mit der Kreuzigung 406.
— — Meister Wilhelm, Kreuzigung 407.
— — Meister Wilhelm, Madonna mit der Erbsenblüte 406. 407.
— — Wandgemälde des Rathauses 402.
— Pantaleonskirche 126.
— Rathaus 394.
— — Hansasaal, Bildwerke 398.
— Römerturm 50.
— Sammlung Schnütgen, romanische bronzene Kruzifixe 303.
— Sankt Andreas, Wandgemälde 402.
— Sankt Columba, Madonnenstandbild 398.
— Sankt Gereon 295. 388.
— — Chorgestühl 399.
— — Fresken 307.
— — Krypta, Fußbodenmosaik 309.
— — Madonnenstandbild 398.
— — Wandgemälde 306.
— Sankt Kunibert 295.
— — Bilder aus dem Marienleben und der Kreuzigung 308.
Köln, Sankt Kunibert, Chor, Glasgemälde 309.
— — Madonnenstandbild 398.
— Sankt Maria im Kapitol 295.
— — Holztür am Nordeingang 302.
— — Krypta, Hochgrab der hl. Plektrudis 303.
— — — Wandgemälde 306.
— Sankt Maria in Lyskirchen, Deckengemälde 401.
— — Gewölbekappen, Bibelbilder 307.
— Sankt Maria in der Schnurgasse, Albinusschrein 304.
— — — Gestalten des Nicolaus von Verdun 246.
— — Mauritiusschrein 303.
— — Maurinusschrein 310.
— Sankt Severin 295.
— — Chorgestühl 399.
— — Fresken 402.
— — Kreuzigungsgemälde 402.
— Sankt Ursula 291.
— — Madonnenstandbilder 398.
— Stadtarchiv, Privilegienbücher 410.
— Templer- oder Overstolzhaus 300.
— Wallraff-Richartz-Museum, „Festmahl" aus einem Kölner Wohnhause 308.
Köln, Meister Hans von 375.
Köln, Meister Johannes von 391.
Köln, Meister Michael von 392.
Köln, Michael von 420.
Kölnische Malerschule des 14. Jahrhunderts 401. 405.
Kom-esch-Schugafa, Grabanlage 7.
Königsberg in der Neumark, Marienkirche 436.
Königsfelden, Klosterkirche, Glasgemälde 403.
Königslutter, Stiftskirche 268.
— — Säulen und Kapitelle 271.
Konstantinopel, alte Sophienkirche 27.
— Andreaskirche (Kodscha Mustapha Pascha Dschami) 42.
— Apostelkirche 27.
— — Neubau Justinians 38.
— Augustusplatz, Säule Justinians 38.
— Blachernenpalast 165.
— Bodrúm (Wasserkeller) 36.
— — am Eschrefije Sokaghy 37.
— — am Tschukur Bostan 37.
— Diakonissen-Kirche (Kalender Dschami) 42.
— Forum, Porphyrsäule Konstantins 38.
— „Goldenes Tor" des Theodosius 36.
— Irenenkirche 27. 38. 87.

Konstantinopel, Johanniskirche (Mirachor-Moschee) 37.
— Kaiserpalast 86.
— Kilisse Dschami 88. 164.
— Klosterkirche Myraleion (Budrúm Dschami) 88.
— Mausoleum Konstantins 27.
— Mone tes Choras (Kahriee Dschami) 164.
— — Mosaiken und Fresken 509. 510. 511.
— Museum, altchristliche Säulentrommeln 77.
— — asiatische Nischensarkophage 77.
— — Beamtenstandbilder aus Aphrodisias 72.
— — Doppelkanzel von Salonikí 74.
— — Gewandstatue eines Kaisers 72.
— — Guter Hirte 72.
— — Hochreliefbüste des Evangelisten Markus 77.
— Muttergotteskirche der Blachernen 37.
— — Mosaiken 90.
— Nea, Kirche Basilios' I. 88.
— Obelisk des Theodosius 77.
— Pammakaristoskirche (Fethiee Dschami) 509.
— — Mosaiken 509.
— Pantepopteskirche (Eski Imaret) 164.
— Pantokratorkirche (Seirek Dschami) 164.
— Reiterbild des Justinian 71.
— Reiterbild des Theodosius 71.
— Säule des Arkadius 38. 77.
— Säule des Theodosius 77.
— Serail-Bibliothek, byzantinischer Oktateuch 167.
— Sergius- und Bachuskirche 39.
— Sophienbasilika, konstantinische 37.
— Sophienkirche 40. 129.
— — Mosaiken 61. 509.
— — Narthexmosaik 91.
— Studios-Basilika, Fußbodenmosaik 57.
— Tauosplatz, Säule Theodosius' des Großen 38.
— Tekfur Serai 165.
— Theodosienkirche (Gül Dschami) 88.
— Zisterne Bin bir direk 38.
Konstanz, Dom 313.
— — Kreuzigung von 1348: 401.
— Dominikanerkirche 393.
— Kaufhaus 393.
— Montfortsches Haus, Wandgemälde 402.
Konsulardiptychen 80.
Kontrapost 3. 348. 349.
Kopenhagen, Bibliothek, Hamburger Bibel von 1255: 445.
Kopenhagen, Ny Carlsberg-Glyptothek, „Helena" 72.
Korbbodengeflecht 109.
Korbkapitell 31.
Krabben 340.
Krakau, Rathaus 414.
Kreml 517.
Kremsmünster, Stift, Tassilokelch 157.
— — Bibliothek, Codex millenarius 143.
— — — Giacomo, Niccold di, Buchmalereien 501.
Kreuzblumen 340.
Kreuzgänge, spanische 375.
Kreuzkuppelkirche 87.
Kreuzrippen 237. 338.
Kreuzrippengewölbe 213.
Kreweše, Benediktinerinnenkirche 326.
Kriechblumen, s. Krabben.
Krumman, Schloß, Ottauer Altarwerk 428.
Kruschewatz, Kirche 520.
Krypta 23.
Kupferstich, Anfänge 446.
Kuppelbasiliken 25.
Kutais, Kathedrale 101.
Kuttenberg, Barbarakirche 412.
Kyrene, christliche Grabkammern 7.
— — Gemälde des guten Hirten 12.
— Katakombengemälde 10.

Laach, Benediktinerabteikirche 294.
La Coruña, Santa Maria 251.
Lahneck, Burg 394.
Laienbauhütten 336.
Lambach, Stiftskirche, Läuthaus, biblische Darstellungen 321.
Landshut, Friedhofsmauer, Bildwerke aus der Klosterkirche zu Münchsmünster 317.
— Kloster Seligental, Afrakapelle, Grabfiguren 318.
— Trausnitzkapelle, Bildwerke 318.
Langkirchen 22.
Langres, Kathedrale 221.
Lang- und Kurzwerk 115.
Laon, Bibliothek, Gebetbuch (Théol. lat., Nr. 165 B) 248.
— — Meßbuch von 1150: 248.
— Bischofspalast 346.
— Kathedrale 239. 337. 345.
— — Glasgemälde 354.
Laurentius 189.
Lausanne, Kathedrale 366.
— — Bildwerke 368.
Lawra, Kloster, Kirche 165.
— — Zellenschmelzarbeiten 97.
Lebény, Klosterkirche 521.
Lecce, Kathedrale 178.
— Santi Nicola e Cataldo, Portal, Bildwerke 179.
Leböje, Doppelkirche 329.
Legden, Pfarrkirche, Chorfenster mit dem Stammbaum Christi 286.
Lehnin, Klosterkirche 327.
Leiden, Bibliothek, Psalter des hl. Ludwig 262.
— — Makkabäerhandschrift 149.
— Peterskirche 438.
Leipzig, Sammlung Weigel, Bruchstücke englischer Psalterhandschriften 386.
Leitzkau, Dorf, Kirche 326.
— Kloster, Kirche 326.
Lellus 508.
Le Mans, Abteikirche Notre-Dame de la Couture 123. 233.
— Kathedrale 233. 344.
— — Glasgemälde 247. 354. 355.
— — Südportal, Bildwerke 243.
— — Tafel des Geoffroy Plantagenet 233.
León, Kathedrale 375. 376.
— — Königsstandbild 378.
— — Portal, Bildwerke 377.
— San Isidoro 250.
— — Fassade, Bildwerke 253.
— — Panteon Real, Gewölbemalereien 254.
— — Passionsgemälde 254.
— San Miguel de Escalada 111.
Le Puy, Kathedrale, Schauseite 216.
— — Kreuzgang 215.
— — Turm 216.
— Notre-Dame 220.
Lérida, Kathedrale 251.
— Museum, spanische Reliefgemälde 255.
Lérins, Saint-Honorat 218.
Lescar, Kirche, Apsisfußboden 231.
L'Espan bei Le Mans, Abteikirche, Grabbild der Königin Berengaria 245.
Lesterps, Kirche 218.
Lettner 341.
Leuthard 144.
Lichfield, Kathedrale 380.
— — Bildwerke 382.
Lichtenberg, Ruine, Wandgemälde 429.
Lichtental, Kloster, Grabdenkmal der Markgräfin Irmengard 399.
Lichtgaden 239.
Liebfrauenkapellen 345.
Lille, Museum, Weihrauchfaß des Reiner von Huy 246.
Limburg a. d. Haardt, Benediktinerabteikirche 291.
Limburg a. d. Lahn, Dom 297.
— — Malereien 306.
— — Staurothek 96.
— — Wandgemälde 401.
— Domschatz, Goldkapsel für den Stab Petri 159.
— Wilhelmitenkirche, Glasgemälde 404.
Limoges, Abtei Saint-Martial, Reliquienschrein 365.

Limoges, Kathedrale 361.
— — Grabmal des Bischofs Bernard Brun 363.
— Michaelskirche 220.
Lincoln, Kathedrale 259.
— — Engelreliefs 382.
— — Fassade, Königsreihe 382.
— — Westseite, Relieffries 260.
Linköping, Dom 447.
Linz, Pfarrkirche, Heiligengestalten 306.
Lisenen 24. 265.
Lisieux, Kathedrale 345.
Lissabon, Kathedrale 252.
Lisseweghe, Kirche 366.
Liubostinja, Kirche 520.
Liubotin, Kirche 514.
Liuthar 147.
Liuthar-Schule 148.
Liuthard 142.
Liutold, Mönch 325.
Liutprecht, Meister 317.
Liverpool, Museum: Martini, Simone, Heilige Familie 481.
Loccum, Klosterkirche 271.
Lochstedt, Ordensschloß 437.
— — Wandgemälde 448.
Loculi 7.
Lodi, Sant' Agnese 490.
Loggia 32.
Loisel, Robert 352.
London, Bartholomäuskirche 257.
— British Museum, Alkuinbibel 140.
— — altchristliche Elfenbeintafel mit Flügelengel 81.
— — Arundel-Psalter 386.
— — Bibel von Parc (Card. 14788—89) 248.
— — Bilderbibeln der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts (Bibles moralisées) 357.
— — Bilderbibel (Cotton, C. IV) 387.
— — Bilderbibel aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts (Cotton, C. IV) 261. 387.
— — Buch von Durham (Cuthbert-Evangeliar) 119.
— — byzantinischer Psalter (Add. Nr. 19352) 167.
— — byzantinisches Märtyrerbuch (Nr. 11870) 167.
— — Cotton-Bibel 67.
— — Dosenplatten mit Darstellungen aus dem Leben Jesu 82.
— — Elfenbeintafel mit der Hochzeit zu Kana 153.
— — Erläuterung des Beatus Presbyter zur Offenbarung Johannis (Add. 11695) 255.
— — Evangelienbuch (Add. 17341) 358.
— — griechisches Evangelienbuch (Arundel Nr. 547) 93.
London, British Museum, irische Handschriften 119.
— — Königsbildnisse 386.
— — Märtyrerbuch (Stowe 944) 120.
— — Matthias von Paris, Bilderhandschriften 385.
— — Matthias von Paris, „Geschichte des Königs Offa", „Leben der Äbte" und „Geschichte der Angeln" 262.
— — Moulin, Guyart de, Bilderbibel von 1356: 387.
— — Psalter vom Anfang des 11. Jahrhunderts (Harl. 603.) 120.
— — Psalter von 1060 aus Winchester 262.
— — Queen Mary's Psalter 387.
— — Schmuckkästchen der Projecta 82.
— — Stavelotbibeln (Add. 28106—107) 248.
— — Tafelgemälde des 13. und 14. Jahrhunderts 384.
— — Tenison-Psalter 386.
— Buckingham Palace: Duccio, Kreuzigung 480.
— National Gallery: Duccio, Klappaltärchen 480.
— — Duccio, Verklagung Christi 479.
— — Duccio, Verkündigung Christi 479.
— — Gaddi, Agnolo, Tafelbilder 475.
— — Madonnenbild aus Santa Croce zu Florenz 468.
— Saint-Etheldreda 382.
— Sammlung Benson: Duccio, Gemälde 479.
— South Kensington Museum, Bronzekandelaber des Abtes Peter von Gloucester 261.
— — byzantinisches Elfenbeinkästchen aus Veroli 99.
— — karolingischer Elfenbeindeckel zu einer vatikanischen Handschrift der Ada-Gruppe 154.
— — Kuppelbaureliquiarien 304.
— — Meister Bertram, Apokalypsenaltar 445.
— Tempelkirche (Saint Mary's Church) 258.
— — Denkmal des Robert de Ros 261.
— — Liegebild eines Ritters 261.
— Tower, Johanniskapelle 256.
— Westminster-Abteikirche 380.
— — Bildnistafel Richards II. 385.
— — Grabdenkmäler 383.
London, Westminster-Abteikirche, Holzfigur des William von Valence 383.
— — Kapitelhaus 381.
— Westminster Hall 382.
— Westminsterpalast, Stephanskapelle, Wandgemälde 384.
— — Master Williams Wandgemälde im Zimmer Eduards des Bekenners 384.
long and short work 115.
Lorenzetti, Ambrogio 482.
Lorenzetti, Pietro 481.
Lorenzkapelle bei San Vincenzo am Volturno, Wandgemälde 104.
Lorsch, Klosterkirche, Vorhalle, Torbau 125.
Löwen, Kathedrale 367.
Lübeck, Dom 327. 436.
— — ehernes Liegebild des Bischofs Heinrich II. von Bocholt 443.
— — Gestühlschnitzereien 442.
— — Metallgrabplatten 446.
— — Nordportal, Bogenfeldrelief 332.
— — Wandmalereien 443.
— Jakobikirche, Wandgemälde 443.
— Marienkirche 436.
— — Taufbecken 442.
— Museum, Stuckfiguren 442.
— Peterskirche, Metallgrabplatte Johanns von Klingenberg 446.
— Rathaus 437.
Lucca, Erlöserkirche, Südportal, Taufe des heil. Nikolaus 200.
— Martinsdom 198. 455.
— — Portalbildwerke 458.
— — Schauseite: Guidetto von Como, Bildwerke 200.
— Palazzo Pubblico: Berlinghieri, Buonaventura, Kruzifix 202.
— San Frediano 198.
— — Taufbecken 198.
— — Taufbecken, Reliefs 200.
— San Giovanni 198.
— — Kirchenväter-Architrav 200.
— San Michele 198.
— San Pietro Somaldi: Guido da Como, Christus zwischen Petrus und Paulus 200.
— Santa Maria foris portam 198.
— — Muttergottesrelief 198.
Lucheux, Kirche 238.
Lügde im Teutoburger Wald, Kilianskirche, Nischenbilder 284.
Lukaskloster in Phokis, Hauptkirche 89.
— — Mosaiken 91.
— Theotokoskirche 89.
Lund, Dom 328.
— — Bildwerke 332.
Lusk, Turm 114.

Lüttich, Johanniskirche 130.
— Saint-Barthélemy, Taufbecken des Reiner von Huy 246.
Lüttich, Johann von 352. 369.
Lyon, Kathedrale 221. 366.
— — Chor 366.
— — Portal, Sockelbilder 363.
— Saint-Martin-d'Ainay 218.
— — Reliefs des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradiese 227.

Maastricht, Servatiuskirche 438.
— — Südtor, Bildwerke 303.
Macerata, Dom: Nuzi, Allegretto, Madonna 486.
Maci, Jacques 358.
Mâcon, Sammlung Protat, Bois-Protat 374.
Madaba, Basiliken und Rundkirche 31.
— Fußbodenmosaiken 31. 57.
Madalolfus 132.
Madrid, Antikensammlung, Silberschild 82.
— Armeria Real, westgotische Krone 83.
— Geschichtsakademie, Reliquienschrein, Flügelbilder 379.
— — Bibliothek, Bibel von 1240: 255.
— — — Offenbarung von etwa 1050: 255.
— — — Psalmen Davids 255.
— Nationalbibliothek, apokalyptische Kommentare des hl. Beatus 113.
— — Bilderbibel von 1240: 379.
— — Offenbarungskommentar 255.
— — westgotische Bilderhandschrift des 8. Jahrhunderts 112.
Maestranze comacine 108.
Maestri campionesi 488.
Magdeburg, Dom 269. 434.
— — Bildwerke 275.
— — bronzene Bischofsgestalt 275.
— — Chor, „Bischofsgang" 314.
— — Grabmal des Erzbischofs Friedrich von Wettin 279.
— — Grabstein des Erzbischofs Otto von Hessen 440.
— — Portalbildwerke 439.
— — Sitzbild Kaiser Ottos und seiner Gemahlin Editha 439.
— Domgymnasialbibliothek, sächsische Handschrift der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts (Nr. 152.) 289.
— Liebfrauenkirche 268.
— — Kapitell- und Rahmenverzierungen 271.
Magdeburg, Liebfrauenklosterbibliothek, Psalterium 290.
— Reiterstandbild Ottos des Großen 439.
Maghera, Tor 114.
Magnesia, altchristliche Baureste 34.
Maguelonne, Kirche 217.
Mailand, Archäologisches Burgmuseum: Balduccio, Giovanni di, Bildwerke von Santa Maria di Brera 494.
— — Bernardo da Venezia, hölzerne Madonnenstatue 497.
— — Reiterstandbild des Barnabò Visconti 496.
— Biblioteca Ambrosiana, Predigten des Gregor von Nazianz 95.
— — Martini, Simone, Titelblatt der Virgilhandschrift 487.
— Bibliothek des Duca Visconti di Modrone: Grassi, Giovannino de', Bibelbilder 501.
— Brera: Anselmus, Bildwerke von der Porta Romana 209.
— Dom 491.
— — Diptychon mit der Leidensgeschichte Christi 81.
— — Sakristei: Grassi, Giovanni de', Waschbeckenrelief 497.
— — Sakristeitür, Bildwerke 497.
— Loggia degli Osii 493.
— Museum, „Kaiserin Theodora" 72.
— Palazzo della Ragione 208.
— Palazzo Trivulzi: Balduccio, Giovanni di, Grabmal Azzo Viscontis 495.
— — ottonische Elfenbeintafel 155.
— San Celso 207.
— — Türbildwerke 208.
— San Gottardo, Glockenturm 490.
— San Lorenzo 47.
— — Kapellenanbauten 48.
— San Nazaro 47.
— — Schrein 82.
— San Satiro 107.
— — Mosaiken 61.
— Santa Maria di Brera: Milano, Giovanni da, Fresken 499.
— Sant' Ambrogio 47. 107. 204. 207.
— — Altarverkleidung 158.
— — Chornische, Mosaikgemälde 211.
— — Holztür 73.
— — Mosaiken 61.
— Sant' Aquilino, Mosaiken 61.
— Sant' Eustorgio: Balduccio, Giovanni di, Grabmal des Märtyrers Petrus 494.
Mainz, Dom 126. 292. 293.
Mainz, Dom, alt- und neutestamentliche Bilder 133.
— — Grabdenkmäler 399.
— — Kentaurenkapitell 302.
— — Kreuzgang, Bildwerke 397.
— — Reste von Säulen der Kaiserpfalz zu Ingelheim 131.
— — Sankt Gotthardskapelle 298.
— — Torschmuck 302.
— — Willigistür 160.
— Kaufhaus 393.
— Museum, Reste von Säulen der Kaiserpfalz zu Ingelheim 131.
— Mutter Gottes an einem Hause der Fuststraße 397.
— Rathaus 393.
— Stephanskirche 393.
— Wandgemälde 401.
Maitani, Lorenzo 452. 487.
Maleremail 365.
Malmesbury, Abteikirche 258.
— — Südportal, Bildwerke 260.
Malmö, Petrskirche 447.
Malta, unterirdische Friedhöfe 8.
Malwel, Jean 372. 373.
Manassia, Kirche 520.
Manresa, Kathedrale: Pere Serra, Altarauffatz 379.
Mar Augen, Basilika 33.
Marburg, Elisabethkirche 388.
— — Glasgemälde 404.
— — Grabdenkmäler 441.
— — Grabmal des Landgrafen Konrad von Thüringen 399.
— Schloß 394.
Marcovaldo, Coppo di 467.
Mareotiswüste, Gruft des hl. Menas 7.
Margaritone von Arezzo 203.
Mariager, Brigittinerinnenkirche 446.
Maria Laach, s. Laach.
Maria Straßengel, Hallenkirche 412.
Maribo, Brigittinerinnenkirche 446.
Marienberg im Vintschgau, Abteikirche, Wandgemälde 322.
Marienburg, Ordensschloß 437.
— Rathaus 437.
Marienfeld, Klosterkirche 271.
Marienstatt, Zisterzienserkirche 392.
— — Altarschrein 400.
Marienthal, Klosterkirche 271.
Marienwerder, Dom 437.
— — Wandgemälde 443.
Markgröningen, Stadtkirche 410.
Marksburg bei Braubach 394.
Martin, Mönch 228.
Martini, Simone 378. 480. 481. 487. 507.
Marville, Jean de 369. 370.
Maso 474.
Massegne, die 497.
Massegne, Jacobello delle 498.

Massegne, Paolo delle 498.
Massegne, Pierpaolo delle 498.
Maßwerk, gotisches 339.
Mateo, Maestre 254.
Matifu, Basilika 30. 31.
Maulbronn, Zisterzienserabtei 314. 410.
— — Kreuzgang, Herrenrefektorium, Laienrefektorium, Kapitelsaal 315.
— — „Paradies" 314.
— — Wandgemälde 430.
Maursmünster, Abteikirche 298. 393.
Mauterndorf, Schloßkapelle, Wandgemälde 428.
Meaux, Kathedrale 345.
Mecheln, Kathedrale 367.
Medaillonfenster 355.
Meelick, Turm 114.
Méhun-sur-Yèvre, Palast Jean de Berrys 362.
Meißen, Dom 434.
— — Stifterstandbilder 439.
Meister der Barfüßerkirche 440.
— der beiden Madonnen 243.
— der Rottweiler Schule 419.
— des Cäcilienbildes 474.
— des Georgenchors 319.
— des Schönen Brunnens 418.
— von Corbeil 244.
Melle, Saint-Pierre 218.
Melnik, Dreieinigkeitskirche 514.
— Pantanassakirche 514.
Melos, Keimaschlucht, christliche Gräber 7.
Memmi, Lippo 481. 487.
Ménerville, achtseitiger Kuppelbau 26.
Meo di Guido Graziani 486.
Meriamlik, Kuppelbasilika 35.
Merseburg, Dom, Grabdenkmäler 440.
— — Grabplatte Rudolfs von Schwaben 273.
— — Kruzifix 278.
Meschun, Grabstätten, Portale 9.
Mesembria, Kirchenruinen 514.
Messina, Dom, Mosaiken 187.
Metallgravierungen 446.
Methler, Pfarrkirche, Wand- und Deckengemälde 284.
Metz, Museum, Platte aus der Peterskirche mit Heiligenfigur 152.
— Sechseckbasilika 130.
— Templersaal, Fresken 306.
— Zitadelle, Mauerreste der Peterskirche 50.
Metz, Schule von 138.
Mezzerata, Kirche, Fresken 499.
Michael von Köln, Meister 392. 420.
Michelangelo 202.
Mignot, Jean 491.
Milano, Giovanni da 475. 499.
Milet, altchristliche Baureste 84.
— Basiliken 35.
— Fußbodenmosaiken 57.
— Zentralkirche 35.
Minden, Dom 269. 434.
— Rathaus 435.
Mindener Malerschule 444.
Miniaturen 64.
Mino, Giacomo di 452.
Mistra, Demetrioskathedrale 512.
— — Fresken 513.
— Evangelistriakirche 512.
— Panagia Hodogetria (Aphendikokirche) 512.
— Pantanassakirche 512.
— — Fresken 513.
— Peribleptoskirche 512.
— — Fresken 513.
— Sophienkirche 512.
— Theodoroskirche 164. 512.
Mittelzell auf der Reichenau, Münster 126.
Modena, Dom 206. 207.
— — Bildwerke 209.
Modena, Tommaso da 424. 499.
Moissac, Peterskirche, Kreuzgang 215.
— — — Bildwerke 225.
— — Westtür und Vorhalle, Bildwerke 225.
Mokwi, Kirche 172.
Molfetta, Kathedrale 177
Monasterboice, Hochkreuz 117.
— Turm 114.
Monatsbilder 289.
Mondsee, Malerschule vom 325.
Monemvasia, Sophienkirche 164.
Monkwearmouth, Kirche 115.
Monogramm Christi 50.
Monopoli, Kathedrale, Sakristeitür, Engelköpfe 179.
Monreale, Dom 185.
— — Bonannus Pisanus, eherne Haupttür 200.
— — Bronzetüren 185.
— — Mosaiken 185. 186.
— — Nordtür 181.
Monte Cassino, Basilika 43. 104.
— Bibliothek, Predigten des Mönches Jaquintus 105.
Montefiascone, San Flaviano 107.
Monte Gargano, Sant' Angelo, bronzene Türen 168.
Montereaux, Pierre de 344.
Monte Sant' Angelo, Dom, Kanzel 180.
Montmorillon, Notre-Dame, Apsisfresken von 1250: 364.
— — Vermählung der heil. Katharina 231.
Montoire, Saint-Gilles, Wandgemälde 246.
Mont-Saint-Michel, Kloster „La Merveille" 347.
— — Kirche 235.
Monza, Dom 490.
— — Fassade 495.
— — Kaiserkanzel 495.
— — Krone der Theudelinde 83.
— Domschatz, Silberhenne mit Küchlein 210.
Moosburg, Münster, Portal, Bogenfeldgruppe 317.
Mortenval, Kirche, Chor 238.
Mosaiken, florentinische 486.
— mittelitalienische 486.
— oberitalienische 501.
Moskau, Kathedrale der Himmelfahrt Mariä 517.
— — Wladimirsches Muttergottesbild 172.
— Kathedrale des Erzengels Michael 517.
— Kreml 517.
— Nikolauskloster, Chludoff-Psalter 94. 141.
— Spaß na boru 517.
Moskau (Regierungsbezirk), Auferstehungskloster, Evangeliar Nr. 2: 519.
Mudéjar-Stil 376.
Mudscheleia, Grabstätten, Portale 9.
Mühlhausen in Böhmen, Klosterkirche 312.
Mühlhausen i. Th., Marienkirche 434.
— Sankt Blasienkirche 434.
— — Glasmalereien 448.
München, Alte Pinakothek: Gaddi, Agnolo, Tafelbilder 475.
— — Meister Wilhelm, Veronika 408.
— — Cione, Nardo di, Tafelgemälde 476.
— Hof- und Staatsbibliothek, Psalterium (Cod. lat. 23094) 290.
— — Armenbibeln 433.
— — Bamberger Sakramentar Heinrichs II., Deckel 159.
— — Brevier aus dem Kloster Michaelsbeuren (Cod. lat. 8271) 325.
— — Codex aureus von Sankt Emmeram 142. 158.
— — „Dialog über das Kreuz Christi" 324.
— — Dießener Bibel 433.
— — Evangeliar aus Michaelsbeuren 150.
— — Evangeliar Heinrichs II. 149.
— — Evangeliar Ottos III. 148. 149.
— — Evangelienbuch der Uta 150. 159.
— — Liedersammlung aus Benediktbeuren 433.
— — Passauer Psalterium 433.

München, Hof- und Staatsbibliothek, Psalter der Königin Isabella 386.
— — Sakramentenbuch Heinrichs II. 148.
— — Salzburger Perikopenbuch 150.
— — serbischer Psalter 520.
— — Tristanhandschrift 324.
— — Vagantenliederkodex 324.
— — Werke des Mönches Konrad aus dem Kloster Scheiern 324.
— Kupferstichkabinett, Holzschnitte, älteste 433.
— Nationalmuseum, Bildwerke von den Chorschranken der Klosterkirche zu Wessobrunn 318.
— — Bogenfeld der Ulrichskirche in Augsburg 319.
— — Elfenbeintafel mit den Frauen am Grabe und der Himmelfahrt 81.
— — Holzkruzifixe und Sitzbilder der Madonna aus romanischer Zeit 318.
— — Pähler Altar 428.
— — Rosenheimer Tafel 323.
— — Wandgemälde aus Kloster Reddorf 430.
— Reiche Kapelle, Feldaltärchen Kaiser Arnulfs 158.
München-Gladbach, Benediktinerabtei, Glasgemälde 404.
— Sankt Veit 393.
Münster i. W., Dom 270. 434.
— — Vorhallenbildwerke 280. 281. 441.
— — Wandgemälde 443.
— Kreuztor, Bildwerke 441.
— Landesmuseum, Altartafel aus Soest 444.
— — Altarvorsatz aus der Walpurgiskirche zu Soest 287.
— — Holzkruzifix 280.
— — Krönung der hl. Jungfrau 444.
— — Standbilder vom Portal der Überwasserkirche 441.
— Liebfrauenkirche (Überwasserkirche) 435.
— Rathaus 435.
Münster (Müstair) in Graubünden, frühkarolingische Kirche 126.
— — Reste karolingischer Malerei 133.
Münzenberg in der Wetterau, Ruine der Kaiserpfalz 300.
Murano, Dom (San Donato) 176. 207.
— — Mosaiken 176.
Murbach, Kirche 298.
Mus Mije, Prätorium 31.
Myra, Nikolauskirche 42.
— oberirdische Grabkammern 26.
Nagoritscha, Kirche 514.
— — Fresken 514.
Narbonne, Bischofspalast 362.
— Kathedrale, Chor 361.
— — Grabmal des Erzbischofs de la Jugie 363.
— — gotische Gurtprofile 338.
— Museum, altchristliche Sarkophage 79.
Narthex 22. 34.
Nästved, Kirche, Wandgemälde von 1375: 448.
Natrontal in Unterägypten, Klöster, Fresken 92.
Naumburg, Dom 269. 434.
— — Glasmalereien 443.
— — Stifterstandbilder 438.
Nauplia, Merbaka 164.
— Nea Moni 164.
Neapel, Basilika Severiana (San Giorgio Maggiore) 44
— Dom, Taufkapelle, Mosaiken 61.
— erzbischöfliche Kapelle, Kalenderplatten aus San Giovanni 105.
— Katakombe San Gandioso (della Sanità), Brustbild Christi 54.
— Katakomben des hl. Januarius, Deckenmalereien 11. 13.
— Katakombengemälde 10.
— Katakomben von San Gennaro de' Poveri 8.
— San Giovanni, Kalendertafel 105.
— San Lorenzo 503.
— — Martini, Simone, Altarbild 480. 507.
— Santa Chiara 503.
— — Grabmal des Herzogs Karl von Kalabrien 465.
— — Grabmäler der Anjou 505.
— — Orgelchor, Reliefbilder der Bertini 505.
— Santa Incoronata, Fresken 508.
— Santa Maria Donna Regina, Grabmal der Gemahlin Karls II. 505.
— — Grabmal der Königin Maria von Ungarn 465.
— — Cavallini, Pietro, Fresken 507.
— Santa Restituta 44.
— — Madonnenmosaik 508.
Nepi, Sant' Elia, Nischenbild 104.
Nerediza-Berg, Verklärungskirche 170.
— — Fresken 171.
Netzgewölbe 338. 380.
Neubrandenburg, Marienkirche 435.
Neuhaus, Burg, Wandgemälde des hl. Georg 423.
Neuß, Quirinskirche 296.
Nevers, Kathedrale 366.
Nicäa, Dreifaltigkeitskirche 27.
— Hagia Sophia 35.
— Koimesiskirche 42. 86.
— — Altarraum, Mosaiken 91.
— — Vorhallenmosaiken 92.
— Stadtmauern, Marmorwerkstücke mit kriegerischen Reliefbildern 76.
— Stambuler Tor, Steinsarg 78.
Niccolò di Bartolommeo da Foggia 504.
Niccolò di Maestro Pietro 499.
Niccolò di Ser Sozzo Tegliaca 487.
Niccolò Pisano, s. Pisano.
Nicolas, Meister des Gemäldes in Sant' Elia 104.
Nicolaus, Enkel des Magisters Paulus 188. 189.
Nicolaus, Magister 181.
Nicolaus, Meister 209.
Nicolaus, Sohn des Rainerio aus Perugia 189.
Nicolaus von Verdun 246. 249. 304.
Nideggen, Wandgemälde 401.
Nieder-Haßlach i. E., Florentiuskirche, Glasgemälde 403.
Niederzell auf der Reichenau, Kirche, Wandgemälde 305.
Niello 168. 181.
Nikodemia, konstantinische Basilika 27.
Nikortzminda, Kirche 172.
Nimbus 53.
Nimwegen, Kaiserpfalz Karls des Großen 131.
— Schloß Friedrich Barbarossas 300.
— — Schloßkapelle 129.
Nischensarkophage 19.
Nocera, Santa Maria Maggiore 44.
Nola, Basilika des hl. Felix, Apsismosaik 55.
Norfolk, Malerschule von 386.
Norwich, Kathedrale 256. 257.
Novara, Kathedrale 207.
Nowgorod, Blagowjeschenja-(Verkündigungs-)Kirche 170.
— — Fresken 518.
— Feodor-Stratalites-Kirche 517.
— Kathedrale Nikolaus' des Wunderläters 170. 516.
— Kirche der Geburt Christi 517.
— Kreml 517.
— Sophienkathedrale 169.
— — Fresken 171.
— — Korssunsche Türen 172. 279.
— — Steinkreuz 518.
— Spassa na Kowalewej, Fresken 518.
— Verklärungskirche (Spassa Preobraschenja) 517.
— — Fresken 518.
Noyon, bischöflicher Palast, Schloßkapelle 344.
— Kathedrale 239. 240.

Nürnberg, Burg 315.
— Chörlein 414.
— Germanisches Museum, Bildwerke vom „Schönen Brunnen" 418.
— — Chörlein vom Sebalduspfarrhaus 415.
— — Holzkruzifixe und Sitzbilder der Madonna aus romanischer Zeit 318.
— — Holzschnitte 433.
— — Madonna mit der Erbsenblüte 408.
— — Meister Wilhelm, Flügelbilder der hl. Katharina und der hl. Elisabeth 408.
— — Nürnberger Apostel 418.
— — Nürnberger Tafelgemälde 432.
— — Reliefs am Chörlein vom Sebalduspfarrhaus 418.
— Jakobskirche, Nürnberger Apostel 418.
— Liebfrauenkirche 413.
— — Wandgemälde 432.
— Lorenzkirche 411.
— — Gruppe der Anbetung der Könige 418.
— — Hauptportal, Bildwerke 417.
— — Wandteppiche 432.
— Moritzkapelle, Wandgemälde 432.
— Rathaus 414.
— — Wandgemälde 431.
— Schlüsselfelder Haus 415.
— Schöner Brunnen 418.
— Sebalduskirche 315. 410.
— — Brautpforte 417.
— — Fürerisches Fenster 432.
— — Schürstabisches Fenster 432.
— — südliche Seitentüre, Jüngstes Gericht 417.
— — Tucherfenster 432.
— — Wandgemälde 432.
— Spitalkirche, Grabmal des Konrad Groß 422.
— Stadtbibliothek, Breviarium 358.
Nürnberger „Schule der Tonbildwerke" 418.
Nuzi, Allegretto 486.
Nyköping, Allerheiligenkirche, Alabasterreliefs 448.

Oberwesel, Stiftskirche, Holzschnitzaltar 400.
Oberwinterthur, Arbogastkirche, Wandgemälde 401.
Oberzell auf der Reichenau, Georgskirche, Ostchor 124. 126.
— — Wandgemälde 134.
Ochrida, Klemenskirche 514.
— — Fresken 514.
— Sophienkirche 514.
— — Fresken 514.
Ödenburg, Hallenkirche 521.
Odense, Knudskirche 446.
Oderisio, Robertus de 507.
Oderisio von Gubio 486. 487.
Oderisius von Benevent 181.
Odo von Metz 128.
Oktateuche 167.
Oldenburg, Dom 327.
Ölgod, Kirche, Erztaufe 448.
Olmütz, Dom 412.
Oporto, Kathedrale 252.
— Saõ Martin 252.
Oppenheim, Katharinenkirche 393.
— — Glasgemälde 404.
opus sectile 57.
Orange, Kathedrale 217.
Oranten, Orantinnen 12.
Oratorium des Gallerus an der Dingle Bay (Grafschaft Kerry) 114.
Orcagna, s. Cione, Andrea di.
Orcival, Kirche 215.
Örebrö, Nikolauskirche 447.
— Vereinsmuseum, Holzbildwerke 448.
Organi, Andrea degli 491.
Orléans, Saint-Aignan, Krypta 123.
— — Kapitell 152.
Orléans, Evrard von 356.
Orléans, Girard von 356.
Orléans, Jean von 356. 357.
Orléansville in Algerien, Basilika 30.
Orvieto, Dom 452.
— — Fassadenbildwerke 465.
— — Fassadenmosaiken 486.
— — Glasgemälde 487.
— — Memmi, Lippo, Altarwerk 481.
— Paläste 456.
— San Domenico: Cambio, Arnolfo di, Grabmal des Kardinals de Braye 460.
Osnabrück, Dom 270.
— — Taufbecken 281.
— Johanniskirche, Schrein aus dem 14. Jahrhundert 400.
— Katharinenkirche 435.
— Marienkirche, Standbilder der klugen und törichten Jungfrauen 441.
Ospedaletto, Dom, Glockenturm 490.
Österlars, Rundkirche, Wandmalereien 448.
Oswald, Meister 425.
Otranto, San Pietro 177.
Ottmarsheim, Kirche 131. 298.
Oviedo, Camera Santa, Antecamara, Apostelpaare 253.
— — Wandpfeiler 112.
— San Miguel de Lino 112.
— — Vorhalle, Eingangspfeiler 112.
— Santa Cristina de Lena 112.
— Santa Maria de Naranco 112.
Oviedo, Santullano 111.
Owrutsch, Basiliuskirche 170.
Oxford, Bodleyanische Bibliothek, Bilderbibel (Nr. 2706) 357.
— — Caedmon-Buch 120.
— — Jesaiaskommentar des hl. Hieronymus 262.
— — karolingische Elfenbeinplatte mit Darstellungen der Jugend und der Wunder Christi 154.
— — Psalter des Bruders Robert Ormesby 386.
— Kathedrale, Kapitelhaus 382.
— Merton College 382.
— — Glasgemälde 385.
Paderborn, Bartholomäuskapelle 127.
— — Säulen 127.
— Dom 268. 435.
— — Portal, Bildwerke 281.
— — Ruotgerusaltar 281.
— Franziskanerkirche, Abdinghofer Altärchen 282.
Padua, Arenakirche: Giotto, Fresken 471. 498.
— — Grabdenkmal des Enrico Scrovegni 497.
— — Pisano, Giovanni, Madonnenstatue 497.
— — Pisano, Giovanni, Marienstandbild 462.
— Baptisterium 208.
— Dom: Semitecolo, Nicoletto, Krönung der Jungfrau 499.
— Eremitanerkirche 488.
— — Santi, Andriolo, Grabdenkmäler des Jacopo und Ubertini di Carrara 497.
— Palazzo della Ragione 493.
— — Giotto, Fresken 498.
— Santa Giustina, Sarkophag des hl. Lukas 497.
— Sant' Antonio 488.
— — Cappella di San Felice: Santi, Andriolo und Giovanni, Bildwerke 497.
— — — Santi, Andriolo und Giovanni, Grabdenkmäler 497.
— — — Fresken von Altichiero und Avanzo 500.
— — Cappella di San Giorgio: Fresken von Altichiero und Avanzo 500.
Palastschule, Aachener 138.
Palermo, Cappella Palatina 184.
— — Kanzel, Bildwerke 185.
— — Marmorleuchter 185.
— — Mosaiken 186.
— Dom 185.
— — Bildwerke 185.

Palermo, San Cataldo 184.
— San Francesco 503.
— San Giovanni degli Eremiti 184.
— Santa Maria dell' Ammiraglio (La Martorana) 184.
— — Wand- und Deckenmosaiken 186.
Palma, Kathedrale 376.
— Museum, Tafelgemälde des 14. Jahrhunderts 378.
Palmerucci, Guido 486.
Palmyra, Grabanlage, Wandgemälde 7.
Pamplona, Kathedrale, Kreuzgang 376.
Panselinos, Manuel 516.
Pantano, San Bartolommeo: Guido von Como, Kanzel 200.
Pantokratorkloster (Athos), Psalter 94.
Paolo, Jacopo di 499.
Paray-le-Monial, Kirche 221.
Parchim, Marienkirche, Taufbecken 442.
Parenzo, Dom 47.
— — Fußbodenmosaik 57.
Paris, Bibliothek Sainte-Geneviève, englische Prachtbibel vom Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts 262.
— Cluny museum, Bronzebildwerke und Goldschmiedearbeiten aus der Abteikirche zu Saint-Denis 245.
— — byzantinisches Elfenbeinkästchen mit Schlachtdarstellung 99.
— — Glasfenster aus Sankt Peter und Paul in Neuweiler 308.
— — goldener Altarvorsatz aus dem Dome zu Basel 159.
— — Krone des Recceswinth 111.
— — Platten vom Reliquienschrein des hl. Stephan von Muret 233.
— — weißseidene Bischofsmütze 357.
— — westgotische Krone 88.
— Grabmal der hl. Genoveva, Baldachin 88.
— Kunstgewerbemuseum, Glasmalereien aus der Kathedrale zu Châlons-sur-Marne 247.
— Kupferstichsammlung, Holzschnitte, älteste 374.
— Louvre 346.
— — Altarbehang aus der Kathedrale von Narbonne 356.
— — Bellechose, Leben des hl. Georg 373.
— — Bronzebildwerke und Goldschmiedearbeiten aus der Abteikirche zu Saint-Denis 245.
Paris, Louvre, byzantinische vergoldete Silbertafel 99.
— — Elfenbeindeckel zum Psalterkodex Nr. 1861 der Wiener Hofbibliothek 153.
— — Elfenbeinmadonna 353.
— — Fußbodenbelag aus Tyrus 57.
— — Gaddi, Agnolo, Tafelbilder 475.
— — Gewandstatue eines Jünglings 353.
— — Giotto, Stigmatisierung des hl. Franz 473.
— — Kaisertafel 81.
— — karolingische Elfenbeintafeln 153.
— — Kelch des G. Alpais 233.
— — Krönung Mariä, Elfenbeinschnitzerei 353.
— — Liegebild Philipps VI. 352.
— — Madonna aus der Werkstatt Cimabues 468.
— — Malwel, Marter des hl. Dionysios 373.
— — Malwel, die hl. Dreieinigkeit, Rundbild 373.
— — Reliquiarium vom Altar der Heiligengeistkirche 361.
— — Rundplatte mit dem hl. Franziskus 365.
— — Sarkophag der Livia Primitiva 18.
— — Sarkophag mit der Himmelfahrt des Elias 78.
— — Silbermadonna 353.
— — Standbild der Königin Jeanne de Bourbon 352.
— — Standbild Karls V. 352.
— — Standbilder der alten Domfassade zu Florenz 463.
— — Triptychon Harbaville 99.
— — Veneziano, Lorenzo, Madonna mit der Rose 499.
— Manufacture des Gobelins, koptisches Gewebe mit hl. Reiter 70.
— Münzkabinett, byzantinische Elfenbeintafel 167.
— Musée Carnavalet, Reiterstandbild Karls des Großen oder Karls des Kahlen 152.
— Nationalbibliothek, apokalyptische Kommentare des hl. Beatus 113.
— — Ashburnham-Pentateuch 69.
— — Bibel aus Limoges (Nr. 8) 232.
— — Bibel des Robert de Billyng 358.
— — Bibel Karls des Kahlen 140. 144.
— — Bilderbibel (lat. 2294) 357.
— — Bilderbibel Philipps des Kühnen 373.
Paris, Nationalbibliothek, Breviaire de Belleville 358.
— — Breviarium Parisiense des Meisters Honoré 358.
— — Buch von den Wundern der Welt 374.
— — Colbert-Evangeliar 142.
— — Diptychon des Konsuls Areobindus 81.
— — Diptychon des Konsuls Felix 81.
— — englische Bibel des 12. Jahrhunderts 262.
— — Evangeliar Franz' II. 142.
— — Evangeliar Karls des Kahlen 142.
— — Evangeliar von Blois 139.
— — Evangelienband aus dem Kloster Mar-Anania 67.
— — Evangelienbuch aus der Sainte-Chapelle 358.
— — Evangelienbuch Nikephoros' II. 94.
— — Evangelienbuch Ottos II. 146.
— — Falkenjagdbücher 508.
— — Gebetbuch Louis' II. von Anjou 359.
— — Godescalc-Evangeliar 138.
— — Goldschrift-Evangelienbuch (Nr. 8850) 139.
— — Grandes Heures du Duc de Berry 360.
— — Haymons Erklärung des Ezechiel 248.
— — karolingische Evangelienbücher (Nr. 9383 und 9388) der Schule von Metz 142.
— — karolingisches Evangelienbuch (Nr. 266) der Schule von Tours 140.
— — Kommentar zum Ezechiel (Nr. 12302) 151.
— — Kommentar zur Genesis 365.
— — La cité de Dieu des hl. Augustinus 359.
— — Leben des hl. Dionysius 358.
— — Melchisedekbild aus dem Psalter Ludwigs des Heiligen 358.
— — Meßbuch des 12. Jahrhunderts aus Saint-Denis 248.
— — Missale Gellonense 136.
— — Offenbarung von Saint-Sever (Nr. 8878) 232.
— — ottonisches Evangeliar (Nr. 8851) 149.
— — Predigten des Gregor von Nazianz 94.
— — Psalter des Herzogs von Berry 360.
— — Psalter Karls des Kahlen, Elfenbeindeckel 142. 153.

Paris, Nationalbibliothek, Psalter Ludwigs des Heiligen 357.
— — Psalterkodex Nr. 139: 67. 94.
— — Purpurkodex von Sinope 66.
— — Rational des divines offices 359.
— — Reden des Chrysostomus (Nr. 79 Coislin) 167.
— — Sakramentarium des Drogo 142.
— — Tafelbildnis Johannes des Guten 356.
— — Thron Dagoberts I. 88.
— — Totenbuch von Saint-Germain 358.
— Notre-Dame (Kathedrale) 240. 337. 342. 344. 345.
— — Chorschranken, Darstellungen aus dem Leben des Heilandes 351.
— — Glasgemälde 354. 355.
— — Gurtprofile, gotische 338.
— — Marienpforte 244.
— — Porte-Sainte-Anne, Madonna 243.
— — Querhausfassade, Bildwerke 348.
— — Westfassade, Bildwerke 348.
— — — Türen 244.
— Sainte-Chapelle 344.
— — Apostelgestalten an den Innenpfeilern 349.
— — Glasgemälde 354. 355.
— Saint-Germain-des-Près 49. 236.
— — Chor 239.
— Saint-Martin-les-Champs 238.
— Saint-Séverin, gotische Gurtprofile 338.
— Sammlung André, Birnholzmadonna 353.
— — Heures du maréchal de Boucicaut 360.
Paris, Matthias (Matthew) von 262. 385.
Parler, Heinrich 411. 413. 420. 491.
Parler, Heinrich, der Jüngere 413.
Parler, Johann 420.
Parler, Michael 413.
Parler, Peter 411. 413. 420.
Parler, Wenzel 420.
Parma, Baptisterium 208.
— — Antelami, Bildwerke 209.
— — Fresken 211.
— Dom 206. 207.
— — Antelami, Bildwerke 209.
— — Glockenturm 207.
Parthenay, Notre-Dame, Bildwerke 226.
Paulinzella, Benediktinerkirche 268. 313.
Paulus, Magister 188.
Pavia, Certosa 490.
— Palazzo Galeazzo II. Visconti 494.
— San Francesco 489.
— San Giovanni in Borgo 207.
— San Michele 206. 207.
— — Fußbodenmosaik 211.
— San Pietro 207.
— — Denkmal des hl. Augustinus 495.
— Santa Maria del Carmine 489.
— San Teodoro 207.
Pedralbes, Kloster, Fresken 379.
Pegau, Kirche, Grabmal des Wiprecht von Groitzsch 275.
Pelplin, Klosterkirche 328.
Pépin von Huy, Jean 351. 352.
Peregrino, Meister 504.
Pergamon, altchristliche Baureste 34.
Perge, Basiliken 35.
Périgueux, Grabmal Saint-Fronts 228.
— Saint-Etienne 215.
— Saint-Front 217.
— — Kuppeln 216.
— — Turm 218.
Perjaslawlj, Verklärungskirche 170.
Perpignan, Bibliothek, Evangelienbuch (Nr. 1) 232.
Perschen, Totenkapelle, romanische Gemäldefolge 321.
Perspektive, umgekehrte 77.
Perugia, Brunnen (Fonte maggiore) 456. 459.
— — Bildwerke Giovanni Pisanos 461.
— Dom 455.
— Palazzo del Comune (Rathaus) 456.
— — Fresken 486.
— Pinakothek: Meo di Guido Graziani, Altarstück 486.
— — Vigoroso da Siena, Altarbild 486.
— — Wandmalereien aus der Elisabethkirche 486.
— San Bevignate, Fresken 486.
— San Domenico 452.
— San Prospero, Fresken 486.
— Sant' Angelo 44.
Pescia, San Francesco: Buonaventura, hl. Franz 202.
Peterborough, Kathedrale 256. 257.
— — Fassade 258. 380.
Petersburg, Antikensammlung, Silberschild 82.
— Ermitage, Sammlung Swenigorodskoi, Schmelzplatten 97.
— Kaiserliche Bibliothek, keltisch-angelsächsisches Evangeliar 119.
— — ostromirisches Evangeliar 172.
— — Psalter (Nr. 3) 519.
Petersburg, Museum Alexanders III., mittelbyzantinische Kreuzigung 166.
Petershausen, Kirche, Gemälde 133.
petit appareil 50. 123.
Petit-Quevilly, Kirche, Wandgemälde 247.
Petrus, Sohn des Magisters Paulus 188.
Petrus, Sohn des Rainerio aus Perugia 188.
Pfalzgrafenstein, Burg 394.
Pfeifenkapitell 256.
Phokis, Kloster des hl. Lukas, Hauptkirche 164.
— — Mosaiken 91. 92. 165.
Phrangos von Theben 515.
Piacenza, Dom 204. 206. 207.
— — Fußbodenmosaik 211.
— — Glockenturm 490.
— Palazzo Pubblico 492.
Pierre fonds, Schloß 347.
Pilzkapitell 127.
Pisa, Baptisterium 196. 197. 452.
— — Bildwerke der Außengalerie 458.
— — Kanzel: Pisano, Niccolò, Gestalt der „Stärke" 462.
— — Marmorkanzel 458.
— — Osttür, Reliefs 200.
— — Portal: Pisano, Giovanni, Madonna 462.
— Camposanto 198. 453.
— — altchristliche Sarkophage 79.
— — Andrea di Firenze, Fresken 485.
— — Antonio Veneziano, Fresken 485.
— — Aretino, Spinello, Fresken 475. 485.
— — Buonamico, Relief des Heilands in der Herrlichkeit 200.
— — Denkmal Kaiser Heinrichs VII. 465.
— — Francesco da Volterra, Fresken 485.
— — Fresken: „Triumph des Todes", „Weltgericht", „Hölle", „Einsiedlerleben in der Wüste" 483. 484. 485.
— — Marmorsarkophag des Biduinus 200.
— — Pietro da Puccia, Fresken 485.
— — Portal: Pisano, Giovanni, Madonna 462.
— Dom 196.
— — Bonannus, eherne Türflügel 200.
— — Glockenturm 196. 197.
— — Mosaikgemälde 486.
— Dommuseum: Martini, Simone, Madonna 480.
— Domsakristei: Pisano, Giovanni, Elfenbeinstatuette 462.

Pisa, Museo Civico, Domkanzel Giovanni Pisanos 461.
— — Francesco Traino, Altargemälde 483.
— — Martini, Simone, Altarwerk 480.
— — Pisano, Giovanni, Kanzel, Gestalt der „Stärke" 462.
— — Pisano, Nino, Madonna 463.
— San Francesco 452.
— — Gaddi, Taddeo, Gewölbemalereien 474.
— — Glasgemälde 487.
— San Frediano 198.
— San Paolo a ripa d'Arno 198.
— San Pierino 198.
— San Piero a Grado 198.
— San Sepolcro 198.
— San Sisto 198.
— Santa Caterina 452.
— — Francesco Traino, Altarbild 483.
— — Pisano, Nino, Grabmal des Erzbischofs Saltarelli 463.
— Santa Maria della Spina 452.
— — Pisano, Nino, Madonnenrelief 463.
— Santi Raniero e Leonardo: Pisano, Giunta, Gekreuzigter 202.
— Seminar: Francesco Traino, Altargemälde 483.
— — Martini, Simone, Altarwerk 480.
Pisa, Antonio da 487.
Pisano, Andrea 450. 456. 462.
Pisano, Giovanni 450. 452. 453. 456. 459. 461. 462.
Pisano, Giunta 202. 469.
Pisano, Niccolò 450. 456. 457. 458. 459. 462.
Pisano, Nino 450. 456. 463.
Pisano, Tommaso 450. 456. 463.
Pistoja, Dom 198.
— — Kanzel 460.
— Paläste 456.
— San Giovanni fuor civitas 198.
— — Kanzel 461.
— — Nordtür, Abendmahl 199.
— Sant' Andrea 198.
— — Kanzel 461.
— — Türbildwerke 199.
Pizunda, Kirche 100.
Plantagenetstil 233. 237.
Pleskau (Pskow), Johannis-Nonnenkloster, Kirche 516.
— Peter-Pauls-Kirche 516.
Poissy, Kollegiatkirche 238.
Poitiers, Baptisterium (Temple-de-Saint-Jean), Wandbilder 230.
— Friedhofskapelle 49.
— Notre-Dame-la-Grande 215. 219.
— — Bildwerke 226.
— — Schauseite 216.
Poitiers, Palast Jean de Berrys 362.
— Saint-Hilaire 220.
— Saint-Jean 49.
— Saint-Pierre 219.
— — Apsisfenster 231.
— Saint-Porchaire, Glockenturm 216.
Poitou, Bauschule von 215.
Polsterstein 28.
Pomposa, Abteikirche, Glockenturm 207.
— Marienkirche, Fresken 499.
Pontigny, Abteikirche 223.
Poppo von Stablo 291.
Prachatitz, Jakobskirche 412.
Prag, Ägidiuskirche 412.
— Altstädter Brückenturm, Bildwerke 421.
— Altstädter Rathaus 414.
— Böhmisches Museum, Mariale des Erzbischofs Arnestus 426.
— — Orationale des Erzbischofs Arnestus 426.
— — Reisegebetbuch Johanns von Neumarkt 426.
— — Tafelbild mit Apostelfiguren aus Raudnitz 424.
— Dom 411.
— — Dreikönigskapelle: Parler, Peter, Standbild des hl. Wenzel 420.
— — Grabdenkmäler 422.
— — romanischer Kandelaberfuß 321.
— — südliches Querhausportal, Mosaikgemälde 424.
— — Triforiengalerie, Büsten 420.
— — Wenzelkapelle, Wandgemälde 425.
— Georgskirche 312.
— Hradschin, Reiterstandbild des hl. Georg 421.
— Karlshofer Kirche 412.
— Kloster Emaus, Wand- und Deckengemälde 425.
— Marienkirche 412.
— Palast Lobkowicz, Welislausbibel 423.
— Rudolphinum, Tafelgemälde aus Wittingau 426. 427.
— — Wlaschimsches Votivbild 425.
— Sankt Peter und Paul, Regenmadonna 427.
— Stephanskirche 412.
— Stift Strahow, Pontifikalbuch des Bischofs Albert von Sternberg 426.
— Teynkirche 412.
— — Westportal, Bildwerke 421.
— Universitätsbibliothek, Märtyrerbuch von 1312: 423.
Prag, Universitätsbibliothek, Sankt Veit-Evangelistarium 325.
— — Wyschehrader Kodex 325.
— Wyschehrat, Kapelle 315.
Prag, Dietrich (Theodorich) von 424.
Prager Malerschule 424.
Prata bei Avellino, Grabbasilika 107.
Prato, Dom 455.
— — Gaddi, Agnolo, Fresken 475.
— — Pisano, Giovanni, Marmormadonna 462.
— Galerie: Milano, Giovanni di, Madonnenaltar 475.
Prenzlau, Marienkirche 435.
Presbyterium 23.
Priene, altchristliche Baureste 84.
Priesca, San Salvador 111.
Primarius, Gallardus 504.
Pritz bei Laval, Kirche, Wandgemälde 354.
Prothesis 23.
Protorenaissance 194. 211.
— umbrische 189.
Provenzalische Bauschule 215.
Provins, Krankenhaus 346.
— Saint-Ayoul, Mittelportal 243.
Prudentius-Handschriften 144.
Prüfening, Benediktinerkirche 313.
— Wandgemälde 321.
Puccia, Pietro da 485.
Pucelle, Jean 358.
Puissalicon, Glockenturm 216.
Purbeckschule 383.
Pürg, Johanniskirche, Wandgemälde 322.
Puy, Kathedrale, Totenkapelle, Wandmalereien 364.
Pyxiden 80.

Quedlinburg, Schloß- oder Stiftskirche 267.
— — Äbtissinnendenkmäler 274.
— — Kapitell- und Rahmenverzierungen 271.
— — Krypta, Wandgemälde 283.
— — Westkrypta 127.
— — Zitter, Heinrichskasten 156.
— — Zitter, Reliquienkasten 280.
— Wiperti-Krypta 127.
— — Wulstkapitell 127.

Rabulas 66.
Radranken 109.
Ragusa, Dominikanerkreuzgang 521.
— Franziskanerkreuzgang 521.
— Museum, dalmatinische Altar- und Brüstungsplatten 521.
Rainaldus 196.
Rainerio (Rainuccio) aus Perugia 188.
Raparo-Berg in der Basilicata, Sant' Angelo 105.

Ratzeburg, Dom 327.
Raumstil 449. 450.
Ravanitza, Kirche 520.
Ravello, Dom 177.
— — Bronzetür 181.
— — Büste der Sigilgaita Rufalo 504.
— — Kanzel 504.
Ravenna, Basilika des Evangelisten Johannes 45.
— Dom 45.
— — altchristlicher Sarkophag 79.
— — Kathedra Maximinians 76.
— — Sarkophag des San Rinaldo 80.
— erzbischöfliche Kapelle 45.
— — Deckenmalerei 62.
— Grab des Bracciofortе, Sarkophag der Familie Pignatta 79.
— Grabkapelle der Galla Placidia (San Nazario e Celso) 45.
— — Mosaiken 62.
— — Sarkophag des Konstantius oder Valentinians III. 80.
— Grabmal des Theoderich 26. 45. 129.
— Museum, Sarkophag mit der Auferweckung des Lazarus 79.
— Palast Theoderichs 45.
— Reiterstandbild Theoderichs 71.
— San Francesco, Sarkophag des Liberius 80.
— San Giovanni Evangelista, Giotto, Gewölbemalereien 472.
— San Giovanni in Fonte 45.
— — Mosaiken 61.
— Santa Maria in Cosmedin 46.
— — Taufmosaik 62.
— Sant' Apollinare in Classe 46.
— — Mosaiken 62.
— — Sarkophag des hl. Theodor 80.
— — Sarkophag mit der Gesetzesübergabe an Paulus 80.
— — Ziborium über dem Altar des hl. Eleucadius, Relief 109.
— Sant' Apollinare nuovo 45. 46.
— — Mosaiken 62.
— San Teodoro 45.
— Santo Spirito 45.
— San Vitale 46.
— — Mosaiken 63.
— — Sarkophag des Exarchen Isaak 80.
— Speisezimmer des Bischofs Neon, biblische Wandgemälde 56.
Rebais, Klosterkirche 49.
Regensburg, Auersches Haus 415.
— Dom 411.
— — Glasgemälde 430.
— — Stephanskapelle 311.
— Emmeramskirche 126. 311.
— — Grabdenkmäler 421.
Regensburg, Emmeramskirche, Vorhalle, bemalte Kalksteingestalten 317.
— — Wolfgangskrypta 311.
— Heidenturm 316.
— Jakobskirche (Schottenkirche) 311. 313.
— — Bildwerk 317.
— Minoritenkirche 410.
— Niedermünster 311.
— Obermünster 311.
— Rathaus 414.
— — Wandteppiche 432.
— Ulrichskirche 411.
Regensburg, Schule von 150.
Reichenau, Schule von 134—136. 138. 145. 305.
Reichenau, s. Mittelzell.
— s. Oberzell.
Reichenhall, Sankt Zenokloster, Bildwerke 318.
Reims, erzbischöflicher Palast, Schloßkapelle 344.
— Kathedrale 342.
— — Bildwerke 348. 349. 351.
— — Fensterbildung 340.
— — Glasgemälde 354. 355.
— — Hauptportal, Sockelgestalten 349.
— — Madonna am Mittelpfosten der Haupttüre 349.
— — Mittelportal, Gruppe der „Heimsuchung" 349.
— — Mittelportal, Gruppe der „Reinigung" 349.
— Musikerhaus 346.
— Saint-Remi 123. 233.
— — Chor 239.
— — Glasfenster 247.
Reims, Schule von 141. 153. 158.
Reiner von Huy 246.
Reinhardsbrunn, Landgrafenhaus, Grabdenkmäler 440.
Reinigungsbrunnen 22.
Reiswerkverband 330.
Remter 437.
Renaissance 334. 448. 449.
— byzantinische 509.
— karolingische 120.
— ottonische 145.
Retablos 255.
Reutlingen, Marienkirche 393. 411.
Reval, Brigittinerinnenkirche 447.
— Dom 436.
Rheden, Ordensschloß 437.
Rhodos, Johanneskathedrale 522.
— Katharinenkirche 522.
Ribe, s. Ripen.
Riddagshausen, Zisterzienserkirche 271. 313.
Rieselsarkophage 18.
Riemengeflecht 83.
Riez, Baptisterium 49.
Riga, Dom 327. 436.
Rile, Meister Gerhard von 391.
Rimini, Giuliano da 498.
Ringsaker, Kirche 330.
Ringsted, Kirche 329.
— — Grabplatte 448.
— — Wandmalereien 448.
Ripen, Domkirche 328.
— — Haupttür, Bogenfeldbildwerk 332.
Ripoll, Marienkirche, Portalwand, Reliefs und Heiligengestalten 254.
Ripon, Pfeilerbasilika 114.
Ristoro, Fra 451. 502.
Roberto 200.
Rocamadour, Kapelle des hl. Michael, Wandgemälde 231.
Rochester, Kathedrale, Westportal, Bildwerke 260.
— Pfeilerbasilika 114.
Rodez, Kathedrale 361.
Roermond, Kirche, Grabmal des Grafen von Geldern 441.
Rom, alte Lateransbasilika 28.
— alte Peterskirche 22. 27.
— Apostelgruft „ad catacumbas" 8.
— Baptisterium am Lateran 29.
— Basilika über der Gruft des hl. Hermes 26.
— Cälischer Hügel, Haus der hl. Johannes und Paulus, Wandgemälde 55.
— Casanatensische Bibliothek, Pontificale 105.
— Cellae coemeteriales 9.
— Friedhof der Commodilla, Maria mit dem Kinde zwischen Heiligen 54.
— Friedhof der Domitilla 8.
— — Basilika der hl. Nereus und Achilleus 25.
— — Christus auf dem Throne zwischen vier Heiligen 53.
— — Christus in der Mitte der zwölf Apostel 17.
— — Christus unter den Aposteln 53.
— — Galerie des Flavius, Gemälde 16.
— — Grabstätte der Flavier, Eingangsbau 9.
— — Nereusgemach, Psyche-Gemälde 14.
— — Orpheus-Darstellung 14.
— — Petronilla und Veneranda 54.
— — trinkende Hirsche 53.
— — Wandgliederungen 10.
— Friedhof der Generosa, Christus zwischen Heiligen 54.
— Friedhof der Kyriaka, Christus zwischen den klugen und törichten Jungfrauen 53.
— Friedhof der Priscilla 8.
— — griechische Kapelle, Familienmahl 15.
— — Jünglinge im Feuerofen 16

Rom, Friedhof der Priscilla, Kammer hinter der griechischen Kapelle 8.
— — Madonna 15.
— — Maria auf dem Throne mit dem Engel der Verkündigung 15.
— — Maria mit dem Kinde (oder die Mutter Kirche) 15.
— Friedhof des Calixtus (Callisto) 8.
— — Cäcilienkrypta, Brustbild Christi 54.
— — — hl. Cäcilie 54.
— — — Lichtschacht, Policanus, Sebastianus und Curinus 54.
— — Gerichtsszene 17.
— — Kammer der fünf Heiligen, Wandgemälde 15. 17.
— — Lucinagruft 8.
— — — Christi Taufe 15.
— — Orpheus-Darstellung 14.
— — Papst- oder Bischofsgruft 9.
— — Sakramentskapellen, Auferweckung des Lazarus 15.
— — — Wandgemälde 13.
— Friedhof des hl. Valentinus, Kreuzigung Christi 53.
— Friedhof des Marcus und Marcellinus, Christus unter den Aposteln 53.
— Friedhof des Petrus und Marcellinus 8.
— — Adam und Eva 16.
— — Christus in der Mitte von sechs Jüngern 17.
— — Christus zwischen Petrus und Paulus 53.
— — Lamm Gottes auf dem Hügel 53.
— — Moses, das Gesetzbuch empfangend 15.
— Friedhof des Pontianus, Christusköpfe 54.
— Friedhof des Prätextatus 8.
— — Crypta quadrata des hl. Januarius 9.
— — Passionskrypta, Verspottung oder Geißelung Christi 16.
— — Ruhegemach des hl. Januarius, Jahreszeiten-Gemälde 14.
— Kapelle der hl. Rufina und Secunda, Mosaiken 59.
— Kapelle Sancta Sanctorum 502.
— — Gemmenkreuz-Silberbehälter 157.
— — Tafelbild 69.
— Katakomben, Wandmalereien 52.
Rom, Katakomben, s. auch Friedhof, Zömeterium.
— Kloster der Sklavenbefreiung (Villa Mattei), Wappenrund über dem Eingang 191.
— Konservatorenpalast, Konstantinskopf 72.
— — Sarkophag mit dem guten Hirten 18.
— Lateran, altchristliche Sarkophage 18.
— — Arkadensarkophag mit der Kreuztragung, der Dornenkrönung usw. 79.
— — Fresken aus Sant' Agnese 191.
— — guter Hirte 17. 72.
— — Jonas-Sarkophag 19.
— — Konstantinsstatue 71.
— — Marmorsitzbild des hl. Hippolytus 18.
— — Sarkophag aus der Pauls-kirche 20. 79.
— — Sarkophag von der Via Salaria 19.
— — siebenteiliger Säulensarkophag mit Christus in der Darstellung der Gesetzesübergabe 19.
— Lateranskirche, Apsismosaiken von Torriti und Camerino 506.
— — Kreuzgang 188.
— Mausoleum der hl. Helena (Torre Pignattara) 28.
— Oratorium di San Venanzio, Apsismosaiken 60.
— Ostrianum, Christus als Lehrer mit der Schriftrolle 15.
— — Opfer Abrahams 15.
— — Zömeterium der hl. Agnes (Coemeterium maius) 8. 9.
— Peterskirche, Archiv, Handschrift der Legende des hl. Georg 487.
— — — Oderisio da Gubbio, Meßbücher 488.
— — Bronzesitzbild des Petrus 72.
— — Giotto, Mosaikbild der „Navicella" 470.
— — Kapelle Johanns VII., Mosaiken 60.
— — Sakristei: Giotto, Altarwerk 470.
— — Schatzkammer, Dalmatika Leos III. 167.
— Porta San Giovanni, Grab des Baumeisters Trebius Justus, Bilderfolge aus dem bürgerlichen Leben 15.
— Sammlung Stroganow, byzantinische Elfenbeintafel mit thronender Madonna 99.
— Sebastianskatakomben, Geburt Christi 53.
Rom, San Clemente 42. 187.
— — Apsismosaik 103. 190.
— — Cosmatenarbeiten 189.
— — Unterkirche, Fresken 104. 191.
— San Cosimato, Klosterhof 187.
— San Crisogono 187.
— San Giorgio in Velabro, Vorhalle 187.
— San Giovanni in Fonte 28.
— San Lorenzo fuori le mura 28. 43. 187.
— — Cosmatenarbeiten 189.
— — Fußbodenmosaiken 189.
— — Hinterkirche 28.
— — Kreuzgang 187.
— — Triumphbogenmosaik 60.
— — Vorhalle, Fresken 191.
— — Ziborium 188.
— San Marco, Apsismosaik 103.
— San Paolo fuori le mura 22. 28.
— — Apsismosaik 190.
— — bronzene Tür 168.
— — Cambio, Arnolfo di, Altaraufsatz 460.
— — Cambio, Arnolfo di, Tabernakel 502.
— — Kreuzgang 188.
— — Osterleuchter 188. 189.
— — Triumphbogenmosaik 60.
— San Pietro in Vincoli 43.
— San Teodoro 43
— Sant' Agnese fuori le mura 28. 43.
— — Mosaik 60.
— Santa Cecilia 43.
— — Apsismosaiken 103.
— — Cambio, Arnolfo di, Altaraufsatz 460.
— — Cambio, Arnolfo di, Tabernakel 502.
— — Cavallini, Pietro, Fresken 507.
— Santa Costanza 26. 28. 29 131.
— — Mosaiken 58.
— Santa Croce in Gerusalemme 28.
— Santa Francesca Romana, Apsismosaik 190.
— Santa Maria antiqua 43.
— — altchristlicher Sarkophag 19
— — Fresken 56.
— — Heiligenlegendenfresken 103.
— Santa Maria in Aracoeli, Cappella della Santa Rosa, Mosaiken 506.
— — Cosmatenarbeiten 189.
— Santa Maria in Cosmedin 43. 103.
— — Apsisgemälde 104.
— — Cosmatenarbeiten 189.
— — Deodatus, Tabernakel 502.
— — Fußbodenmosaiken 189.

Rom, Santa Maria in Cosmedin, Glockenturm 187.
— — Hallenvorhof 187.
— — Sakristei, Anbetung der Könige 60.
— Santa Maria in Domnica (oder della Navicella) 103.
— — Apsismosaiken 103.
— Santa Maria in Trastevere 43. 187.
— — Apsismosaik 190.
— — Fußbodenmosaiken 189.
— — Cavallini, Pietro, Nischenmosaiken 507.
— — Vorhalle 187.
— Santa Maria Maggiore 22. 42.
— — Torriti, Apsismosaik 506.
— — Fassade, Mosaiken von Filippo Rusuti 506.
— — Fußbodenmosaiken 189.
— — Cosmas, Johannes, Denkmal des Kardinals Gonsalvo 503.
— — Cosmas, Johannes, Mosaikmadonna 506.
— — Mosaiken 59.
— — Torriti, Nischenmosaik der Krönung Marias 506.
— Santa Maria Sopra Minerva 502.
— — Cosmas, Johannes, Grabmal des Bischofs Durandus 503.
— — Cosmas, Johannes, Mosaikmadonna 506.
— Santa Prassede 43. 103.
— — Kapelle des hl. Zeno 103.
— — — Kuppelmosaiken 103.
— — Triumphbogen- und Apsismosaiken 103.
— Santa Pudenziana 28.
— — Apsismosaik 58.
— — Glockenturm 103.
— Santa Sabina 43.
— — Holztür 73. 160.
— — Portalmosaik 60.
— Santi Cosma e Damiano, Apsismosaik 60.
— Santi Giovanni e Paolo, Glockenturm 103.
— Santi Nereo ed Achilleo, Bogenmosaiken 103.
— Santi Quattro Coronati, Vorhof. Wandgemälde 191.
— Santo Stefano rotondo 43. 131.
— — Mosaik 60.
— Sant' Urbano, Passionsgemälde und Heiligenbilder 104.
— Trajanssäule 160.
— Vatikan, Bibliothek, Bibelbuch (Reg. grec. 1) 94.
— — — Bilderhandschrift des Indikopleustes Kosmas 68.
Rom, Vatikan, Bibliothek, Evangelienbuch Heinrichs II. 150.
— — — Falkenjagdbücher 508.
— — — Josuarolle 67.
— — — Manfredbibel 508.
— — — Menologium (Nr. 1613) 94. 95.
— — — vorkonstantinisches Goldglas mit dem guten Hirten 17.
— — Christliches Museum, bronzene Peter- und Pauls-Medaille 82.
— — — byzantinische Tafelbilder 511.
— — — karolingischer Elfenbeindeckel zu einer Handschrift der Ada-Gruppe 154.
— — — Margaritone von Arezzo, hl. Franziskus 203.
— — Galerie, Altarbild (Alegretto Nuzi?) 486.
— — Sarkophag der Mutter Konstantins 75.
— — Sarkophag der Tochter Konstantins 75.
— — Sarkophag mit der Himmelfahrt Christi 78.
— — Grotten, Marmorsitzbild des Petrus 18.
— — — Sarkophag des Junius Bassus 20.
— Villa Colonna, altchristlicher Steinsarg 78.
— Villa Pamfili, Kolumbarium, Totenmahl 15.
— Zömeterium, s. auch Friedhof.
— Zömeterium Majus, Mutter mit Kind 53.
Romano, Marco 497. 503.
Romualdus 180.
Roritzer, Konrad 411.
Rosheim, Kirche 298.
Roskilde, Dom 328. 329. 446.
Rossano, erzbischöfliche Bibliothek (im Text irrtümlicherweise Kathedrale), Purpurkodex 66.
— San Marco 105.
— Santa Maria del Patir 177.
Rostock, Dom, Wandmalereien 443.
— Marienkirche 436.
— — Taufbecken 442.
Rottweil, Kapellenkirche, Bildwerke 419.
Rouen, Bibliothek, Meßbuch Robert Champarts 261.
— — Segensformelbuch des Erzbischofs Robert 261.
— Kathedrale 345.
— — Bildwerke 351.
— — Glasgemälde 354.
— — Grabbilder Richard Löwenherz' und Heinrichs II. 245.
Rouen, Kathedrale, südliches Querschiffportal, Sockelbilder 363.
— Museum, Bronzebildwerke und Goldschmiedearbeiten aus der Abteikirche zu Saint-Denis 245.
— Saint-Ouen 346.
— — Glasgemälde 355.
Rovigo, Museum, Genesiskodex 501.
Rublew, Andreas 518.
Rudeniza, Kirche 520.
Rudimentärgotik 223.
Rufach, Wölfelin von 399.
Runkelstein, Schloß, Wandgemälde 430.
Ruodpert, Meister 108.
Ruodprecht 149.
Ruodprecht-Gruppe 149.
Ruotger (Rogerus, Rogkerus) von Helmershausen 281.
Rusapha, Sergius-Basilika 33.
— Zentralbau 35.
Rusuti, Filippo 506.
Rusticastil 455.
Ruthwell, Hochkreuz 116.
Ruweha, Pfeilerbasilika 32.

Saalfeld, Hofapotheke 271.
Saalkirchen 32. 217.
— südfranzösische 362.
Saeby, Kirche, Chorrundung, Heiland in der Herrlichkeit 332.
Sagalassos, große Basilika 35.
Saint Albans, Abteikirche 256.
— — Fresken 261.
Saint-Antonin, Rathaus 362.
— — Palastfassade 223.
— Wohnhäuser, gotische 362.
Saint-Benoît-sur-Loire, Abteikirche 233.
Saint-Bertrand-de-Comminges, Kirche, Grabmal des Bischofs Hugues de Châtillon 363.
Saint-Caimin, Kirche, Fenster 114.
Saint-Denis, Abteikirche, frühchristliche 49. 122.
— — frühgotische 238. 344.
— — Bildnisse Philipps VI. und Johanns des Guten 351.
— — Gewändebildsäulen vom Hauptportal der Kathedrale von Corbeil 244.
— — Glasfenster 247.
— — Grabbilder Karls V. und seiner Gemahlin 352.
— — Grabmal des hl. Dionys, Baldachin 83.
— — Grabmal Philipps III. 351.
— — Grabplatte eines Sohnes Ludwigs des Heiligen 233.
— — Königsgruft, Grabmal der Constance von Arles 351.
— — — Grabmal des Prinzen Ludwig 351.

Saint-Denis, Abteikirche, Königsgruft, Grabmal des Prinzen Philipp 351.
— — — Königsgrabmäler 351.
— — Liegebild Bertrands Duguesclin 352.
— — Liegebild Roberts d'Artois 351.
— — Marmorbild der Margarete von Artois 351.
— — Marmorbild des Grafen d'Etampes 351.
— — Portale, Bildwerke 243.
— — Standbild des Grafen von Evreux 351.
Saint-Denis, Schule von 142.
Saint-Foret, Schloß, Wandgemälde 364.
Saint-Généroux, Kirche 123.
Saint-Genis-des-Fontaines, Kirche, Reliefdarstellung des Heilands zwischen Maria und Johannes 224.
Saint-Georges-de-Boscherville, Kirche 235.
Saint-Germain-en-Laye, Schloßkapelle 344.
Saint-Germer, Abteikirche 238.
— Schloßkapelle 344.
Saint-Germigny-des-Près, Kirche 123. 124.
Saint-Gilles, Krypta 220.
— Wohnhäuser, gotische 362.
Saint-Guilhem-du-Désert, Klosterkirche 123. 215.
Saint-Lizier, Kreuzgang 215.
Saint-Loup-de-Naud, Kirche, Westfassade, Bildwerke 243.
Saint-Nectaire, Kirche 215.
— — Hauptschiff 219.
Saint-Philibert-de-Grandlieu, Kirche 123.
Saint-Pol-de-Léon, Kresker-Kirche 346.
Saint-Quentin, Kathedrale 345.
Saint-Riquier, Richarius-Kirche 122.
Saint-Romain, Jean de 346.
Saint-Saturnin, Kirche 215.
Saint-Savin, Kirche 215. 219.
— — Wand- und Deckengemälde 230. 364.
Saint-Wandrille, Abteikirche 49.
Saintes, Kathedrale 215.
Salah, Basilika 34.
— Mar Jacub 34.
Salamanca, alte Kathedrale, Grabmal des Aparicio 378.
— Kathedrale 251.
— — Kreuzigung 378.
Salem, Zisterzienserklosterkirche 411.
Salerno, Dom 177.
— — Altarvorsatz 180.
— — bronzene Türen 168.
— — Kanzeln, Chorschranken, Sängertribüne, Osterkerzenleuchter 180.
Salerno, Dom, Mosaiken 182.
— — Türen, Bildwerke 179.
Salisbury, Kathedrale 259. 381.
— — Grabmal des Bischofs Jocelyn 261.
— — Grabmal des Bischofs Roger 261.
— — Grabmal des William Longespee 261.
— — Kapitelhaus 381.
— — Lady Chapel 260.
Saloniki, Apostelkirche 513.
— Demetrios-Basilika 42.
— — Mosaiken 61.
— Eliaskirche 87.
— Eski Dschuma-Moschee 42.
— Georgskirche 42.
— — Kuppelmosaiken 61.
— Hagia Sophia 42.
— — Altarraum, Mosaiken 90.
— — Kuppelmosaik 90.
— Katharinenkirche 513.
— Theotokoskirche (Kasandschilar-Moschee) 88.
— — Triumphtor des Gajus Galerius 77.
Salzburg, Domschatz, gestickter Altarvorhang 432.
— Nonnberg, Nonnenkloster, Kreuzgang 312.
— — Turmhalle, Wandnischen, Heiligengestalten 321.
— Peterskirche 312.
— Petersstift, Veitskapelle, Madonna 428.
— — Bibliothek: Niccold di Giacomo, Buchmalereien 501.
— — Admonter Riesenbibel 325.
— — ottonisches Evangeliar 150.
— — Perikopenbuch des Kustos Bertolt 151.
— — romanisches Antiphonar 325.
Salzburg, Schule von 138. 143. 150. 325.
San Baudelio, Kirche, Apsis, Wandmalereien 254.
San Cugat del Valle, Kloster, Kreuzgang, Bildwerk 252.
San Domingo de Silos, Abteikirche, Kelch 254.
San Galgano, Kirche 450.
San Gimignano, Kollegiatkirche, Chorbücher 487.
— Paläste 456.
— Palazzo Pubblico: Memmi, Lippo, Majestas 481.
— Pfarrkirche: Barna di Siena, Fresken 483.
Sanguesa, Santa Maria la Real, Eingangspforte, Säulenheilige 253.
Sankt Blasien, Schule von 149.
Sankt Gallen, Klosterkirche 124.
— Stiftsbibliothek, Antiphonar des Einsiedlers Harther 149.
— — Aratus-Handschrift 143.
— — Elfenbeintafel des Tutilo 154.
— — irische Handschriften 119.
— — karolingischer Psalter 148.
— — Paulusbriefe 149.
— — Psalterium aureum 144.
Sankt Gallen, Schule von 138. 143. 149.
Sankt Lukasgilden 336.
Sankt Paul in Kärnten, englische Psalterhandschrift 386.
— Priestergewänder aus Sankt Blasien 323.
Santa Maria di Gesù bei Syrakus, Katakomben 8.
Santarem, São Francisco 377.
— São João d'Alponão 377.
Santas Creus, Kirche 375.
Santi, Andriolo 496. 497.
Santi, Filippo 498.
Santi, Giovanni 497.
Santi, die 497.
Santiago de Compostela, Kathedrale, Fassade, Bildwerke 253.
— — Gloria, Hauptportal 254.
— Wallfahrtskirche 250.
San Vito de' Normanni, Krypta, Erzengel 182.
Sarzana, San Francesco: Balduccio, Giovanni di, Grabmal 494.
Sasso, Sohn des Magisters Paulus 188.
Sauer-Schwabenheim, katholische Kirche, Portal, Platte mit Wasservögeln 152.
Savenières, karolingische Satteldachkirche 123.
Schaffhausen, Münster 313.
Schakka, Basilika 32.
Schildbogen 45.
Schitscha, Kirche 519. 520.
Schleswig, Dom, Kreuzgang, Bogenfeldbilder 443.
— — Südportal, Relief 332.
— — Wandmalereien 443.
— Michaeliskirche 326.
Schlettstadt, Fideskirche 299.
Schmalkalden, Hessenhof, Trinkstube, Wandgemälde 286. 402.
Schmelzmalerei 361.
— südfranzösische 365.
Schnittmosaik 57.
Schola Palatina 138.
Schönburg bei Oberwesel 394.
Schrotverband 330.
Schule der Markuskirche 175.
Schwäbisch-Gmünd, Heiligenkreuzkirche 418.
Schwarzach, Klosterkirche 318.
Schwarzlot 231. 355.

Schwarzrheindorf, Kirche 298.
— — Wandgemälde 306.
Schwerin, Dom, Metallgrabplatten 446.
scrolls 116.
Sebaste, Johanniskirche 522.
Sechseck-Basiliken 130.
Seckau, Klosterkirche 312. 313.
Sées, Kathedrale 345.
Segeberg, Stiftskirche 327.
Segovia, San Estéban 250.
— San Lorenzo 250.
— San Martin 250.
— San Millan 250.
— Santa Vera Cruz 250.
Seligenstadt, Basilika 124.
— Ruine der Kaiserpfalz 300.
Semendria, Kirche 519.
Semitecolo, Nicoletto 499.
Sémur, Notre-Dame 366.
Senkgräber 7.
Senlis, Kathedrale 239. 240.
Sens, Kathedrale 240.
— — Domschatz, byzantinisches Elfenbeinkästchen 168.
— — Glasgemälde 354.
— Synodalpalast 346.
Sepulcra a mensa 7.
Sepulkralkunst 6.
Serbische Kunst 519.
Seres, Kathedrale, Apsismosaiken 166.
Serra, Jaume 379.
Serra, Joan 379.
Serra, Pere 379.
Sessa Aurunca, Kathedrale 177.
— — Meister Peregrino, Kanzelreliefs 504.
— — Taddeo di Sessa, Gestalten der Sängerbühne 504.
Sessa, Taddeo da 504.
Sevilla, Kathedrale 376.
— — bischöfliches Amtsbuch von 1390: 379.
— — Madonna „La Antigua" 378.
— — Tablas Alfonsinas 378.
— San Lorenzo, Madonna „de Nocannador" 378.
Sidi Mohammed, Nischenzellen 26.
Siegburg, Pfarrkirche, Annoschrein 304.
— — — Apostelfiguren des Nicolaus von Verdun 246.
— — Mauritiusschrein 303.
Siena, Akademie: Lorenzetti, Ambrogio, Verkündigung (Madonna bei Donzelli) 482.
— — Duccio, Gemälde 480.
— — Margaritone von Arezzo, hl. Franziskus 203.
— Dom 450. 452.
— — Fassade, Bildwerke 461.
— — Kanzel 458.
Siena, Dommuseum: Duccio, Majestas 479.
— — Lorenzetti, Pietro, Geburt der Jungfrau 482.
— Domwerkstatt, Fassadenbildwerke 461.
— Fontebranda 456.
— Palazzo Buonsignori 456.
— Palazzo Pubblico (Municipale) 456.
— — Guido da Siena, Madonna 203. 467.
— — Lorenzetti, Ambrogio, Fresken 482.
— — Martini, Simone, Majestas 480.
— — Martini, Simone, Reiterbildnis 480.
— — Spinello, Aretino, Fresken 483.
— San Domenico 451.
— San Francesco 451.
— — Lorenzetti, Ambrogio, Fresken 482.
— — Lorenzetti, Pietro, Wandgemälde 481.
— Servikirche (Santa Maria de' Servi), Marcovaldo, Coppo di, Madonna 467.
— — Memmi, Lippo, Altarwerk 481.
— Staatsarchiv: Niccolò di Ser Sozzo Tegliaca, Himmelfahrt der Jungfrau 487.
Siena, Barna (Berna) di 483.
Siena, Guido da 467.
Siena, Vigoroso da 486.
Sijena, Johanneskloster, Kirche, Wandgemälde 254.
Silbergelb 355.
Simon von Ragusa 181.
Sinai, Katharinenkloster, griechische Handschriften 93.
— — Holztüren 74.
Sinzig, Pfarrkirche 294.
Siponto, Dom 178.
— — Kanzel 180.
Sisto, Fra 451. 502.
Sizilien, unterirdische Friedhöfe 8.
Skara, Dom 447.
Skripù, Klosterkirche 88.
Slawietin, Kirche, Wandgemälde 426.
Sluter, Claus 369. 371.
Söderköping, Kirche 447.
Soest, Dom (Sankt Patroklus) 269.
— — Glasmalereien 286.
— — Wandgemälde 283. 284.
— Nikolaikapelle, Fresken 284.
— Sankt Maria zur Höhe, Wandmalereien 284.
— Wiesenkirche 435.
— — gesticktes Altartuch 444.
— — Glasmalereien 444.
— — Tafelbilder 444.
Soester Malerschule 444.
Soghanli, Felsenkirchen 90.
Sohâg, Rotes Kloster 30.
— Weißes Kloster 30.
— — Wandfresken 166.
Soissons, Kathedrale, Glasgemälde 354.
Soleto, Santo Stefano, Fresken 508.
— — Jüngstes Gericht 182.
Solothurn, Kollegiatstift, Hornbacher Sakramentar 145.
Sorö, Kirche 329.
— — Erzgrabmal des Königs Christoph von Dänemark 448.
Spalato, Museum, dalmatinische Altar- und Brüstungsplatten 521.
Sparta, Museum, Guter Hirte 72.
Spassovitza, Kirche 514.
— — Heiligengestalten 514.
Speier, Dom 292. 293.
— — Grabmal Rudolfs von Habsburg 399.
Spitzbogen 213. 237.
Spoleto, Dom, Fassade 189.
— — Bildwerke 190.
— — Kruzifix 192.
— Friedhof, Sant' Agostino del Crocefisso 44. 189.
— San Pietro, Fassade, Bildwerke 190.
Sfergijewo, Dreifaltigkeitskloster: Rublew, Andreas, Darstellung der hl. Dreifaltigkeit 518.
Stabverband 330.
Stabwerk, gotisches 339.
Stargard, Pfarrkirche 436.
Staurakios 168.
Stavanger, Dom 330. 447.
Stedum, Kirche 438.
Stefano, Giotto di Maestro (Giottino) 474. 475.
Stein am Rhein, Kirche 313.
Steinbach, Basilika 124.
Steinbach, Erwin von 389.
Stendal, Dom 436.
Stephanus, Meister des Gemäldes in Sant' Elia 104.
Sterngewölbe 259. 338.
Stild, Cattolica 177.
Stockholm, Historisches Museum, Holzbildwerke 448.
Storehedinger, Kirche 329.
Stralsund, Nikolaikirche 436.
— Rathaus 437.
Straßburg, Kaufhaus 393.
— Münster 299. 389.
— — Bildwerke 301.
— — Ekklesia und Synagoge 301.
— — Engelsäule 302.
— — Glasgemälde 308. 403.
— — Westfassade, Bildwerke 395.
— Münsterwerkstatt („Frauenhaus") 393.
— Sammlung Forrer: Seiden-

stickerei von einem bischöflichen Pallium des 6. Jahrhunderts 70.
Straßburg, Thomaskirche 393.
— Wilhelmerkirche, Doppelgrab der Grafen Philipp und Ulrich von Werd 399.
Strebebogen 236. 237.
Strengnäs, Dom 447.
Striegelsarkophage 18.
Studenitza, Kirche 519.
Stuttgart, Galerie, Altarwerk von 1385: 425.
— — Veneziano, Paolo, Fall des Heidentums 499.
— — Weltchronik 445.
— Königliche Schloßbibliothek, Psalterium des Landgrafen Hermann von Thüringen 290.
— — Weingartener Liederhandschrift 409.
— Öffentliche Bibliothek, Bücher aus dem Kloster Zwifalten 324.
— — karolingische Handschrift (II, 54) 143.
Stützenwechsel 264.
Subiaco, Grotte, Fresken 505.
— — Unterkirche, Gregorkapelle, Wandgemälde und Bildnis des hl. Franz von Assisi 191. 192.
Suffolk, Malerschule von 386.
Suger 232. 238. 245. 247.
Surb Bartholomeos bei Basch-Kala, Klosterkirche 100.
Suweda, Basilika 33.
Swenigorod, Mariä-Himmelfahrtskirche 516.
Syrakus, Katakombe di San Giovanni 8.
— Katakomben der Vigna Cassia 8.
— — Fresken 13.
— Katakombengemälde 10.

Tabernakel, gotische 340.
Tafta, Pfeilerbasilika 33.
Tahull, San Climent, Apsis, Heiland 254.
— Santa Maria, Apsis, Maria [254.
Talenti, Francesco 453.
Talenti, Simone 455. 464.
Tambours 87.
Tangermünde, Rathaus 437.
— Stephanskirche 436.
Tarragona, Kathedrale 251.
— — Bildwerke 377.
— — Kreuzgang, Bildwerke 253.
Tarrasa, San Pedro, San Miguel und Santa Maria 112.
Tarrascon, Saint-Gabriel, Portal 226.
Taufstäbe 112.
Tebessa, Basilika 30.
Tegernsee, Klosterkirche, Glasgemälde 323.
Tegernsee, Schule von 151.
Temple, Raimond du 346. 347.
Tepl, Stiftskirche 312.
Teppichwirkerei 361. 432. 444.
Terlan, Pfarrkirche, Wandgemälde 429.
Termessos, oberirdische Grabkammern 26.
Ternunden, Kirche 438.
Terrakottaarchitektur, italienische 488. 489.
Thann i. E., Münster, Bildwerke 397.
Thelepte, Basilika 30.
Theodosiuskloster in Palästina, Pfeilerbasilika 31.
Theophilus 231. 281.
Thessalonich, s. Saloniki.
Thomar, Christusritterburg, Templerkirche 252.
Thorn, Johanneskirche 437.
— Rathaus 437.
Thornhill, Hochkreuz 116.
Thüringisch-sächsische Schule der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts 289.
Tiers, Katharinenkirche, Wandgemälde 429.
Tipasa, Arkosolgräber 26.
— Fußbodenmosaiken 57.
Tirol, Schloß 312. 315.
— — Wandgemälde 429.
Tischnowitz, Klosterkirche, Himmelspforte 315.
— — Portalschmuck 319.
Tituli 55. 132.
Tjoda 111.
Toledo, Cristo de la Luz, Apostelfiguren 254.
— Kathedrale 375.
— — Bildwerke 377. 378.
Tongern, Liebfrauenkirche, Chorpult 369.
— — Osterleuchter 369.
Tonnerre, Hospital, Krankensaal 366.
Torcello, Dom 47.
— — Mosaiken 176.
Toro, Kollegiatkirche, Portal 253.
— Stiftskirche 251.
Torrell, William 383.
Torriti, Jacopo 506.
Toscanella, Peterskirche 107.
— — Schauseite, Bildwerke 190.
— Santa Maria 189.
Toul, Kathedrale 345.
Toulouse, Dominikanerkirche 362.
— Franziskanerkirche 362.
— Kathedrale 217.
— — Chor 361.
— Museum, altchristliche Sarkophage 79.
— — Apostelgestalten vom Collège de Rieux 363.
— — Apostelstatuen aus der Kathedrale 225.
Toulouse, Saint-Sernin 216. 220.
— — Chorumgang, Marmorbildwerke 225.
— — Fassade, Südtür, Bildwerke 225.
— — Turm 216.
Toulouse, Jean de 365.
Toulouser Bildhauerschule, ältere 225.
— jüngere 225.
Tournai, Kathedrale 296. 367.
— — karolingisches Elfenbeindiptychon 154.
— — Portal des nördlichen Querarmes, Darstellung des Sieges der Tugenden über die Laster 303.
— — Vorhallenbildwerke 368.
— Magdalenenkirche, Gruppe der Verkündigung 368.
— Saint-Jacques 366.
— Saint-Quentin 366.
Tournus, Saint-Philibert 123.
Tours, Grabmal des hl. Martin, Baldachin 83.
— Kathedrale 345.
— — Fensterbildung 340.
— Martinsbasilika 48. 122. 214.
— — Bilderschmuck 56.
— Saint-Julien 345.
Tours, Poitiers und Sens, Schule von 153.
Tours, Schule von 138. 140.
Tragsteine 340.
Traino, Francesco 483.
Traktat der Malerei 478.
Tramin, Jakobskirche, Chorkapelle. Wandgemälde 322. 323.
Trani, Kathedrale 178.
— — Bronzetür 181.
— — Portal, Reliefbildwerke 179.
— San Francesco 177.
transennae 105.
Trapezkapitell 326.
Trapezunt, Eugeniuskirche 511.
— Hagia Sophia 511.
— — Reliefs 512.
— Panagia Chrysokephalos 511.
Trebitsch, Benediktinerkirche 312.
Treviso, Dominikanerkloster: Tommaso di Modena, Kirchenväterbildnisse 499.
— San Francesco: Tommaso di Modena, Fresken 499.
— San Niccolò 488.
— — Tommaso di Modena, Fresken 499.
Tribuna 23.
Trichterkapitell 38.
Trient, Dom 312.
Trier, Dom 48. 291. 294. 388.
— — Apostelstatuen 302.
— — Elfenbeinrelief mit Einholung von Reliquien 81.

Trier, Dom, Tor des südlichen Seitenschiffs, Bogenfeldreliefs 302.
— Dommuseum, karolingische Halbfigur des segnenden Heilands 152.
— Domschatz, Evangelienbuch (Nr. 142, A 124) 288.
— — Evangelienbuch des Erzbischofs Kuno von Falkenstein 409.
— — Reliquienschrein des hl. Andreas 158.
— Dreikönigshaus 300.
— Frankenturm 300.
— Liebfrauenkirche 388.
— — Portalbildwerke 397.
— Stadtbibliothek, Ada-Handschrift 139.
— — Codex Egberti 145. 149.
— — Registrum Gregorii 149.
— Wandgemälde 401.
Trier, Schule von 150.
Triest, altchristliche Basilika (San Giusto) 47.
Trifels, Schloß Friedrich Barbarossas 300.
Triforien 222.
Triforiengalerie 215. 236.
Triumphbogen 23.
Troggräber 7.
Troia, Kathedrale 178.
— — bronzene Türen 168. 181.
— — nördliche Seitentür, Heiland zwischen Engeln 179.
— San Basilio 178.
Trois-Châteaux, Saint-Paul 215. 219. 220.
Trommeln 87.
Trompen 33.
Troyes, Kathedrale 345. 346.
— Saint-Urbain 346.
— — Bildwerke 351.
— — Glasgemälde 355.
Tschernigow, Borissoglebskij-Kathedrale 169. 170.
— Jeletzkikirche 169.
— Verklärungskathedrale (Preobraschenskij) 169.
Tuam, Hochkreuz 117.
Tuchhallen, niederländische 368.
Tudela, Kathedrale 251.
Tumben 440.
Tunbridge Wells, Besitz von Frank Mac Lean, karolingische Elfenbeintafel (Bischof und Geistliche) 154.
Türbauten, gotische 340.
Turmanin, Kirche 32.
Turone 500.
Tutilo 154.
Tyrus, konstantinische Basilika 27.

Ubbekar, Nischenzellen 26.
Übergangsstil 223. 264.
Udine, Bibliothek, ottonisches Sakramentarium 151.
Udine, Grabmal des Odorico de Pordenone 498.
Ulm, Münster 413.
— — Bildwerke 419.
— Rathaus 414.
Ulm, Friedrich von 433.
Um-Dschemal, Kirche des hl. Julianos 32.
— Pfeilerbasilika 33.
Um-il-Kuttab, Pfeilerbasilika 33.
Um-is-Surab, Basilika 33.
Um-Tadscheh, Pfeilerbasilika 33.
Upsala, Dom 447.
Urbania, Dom: Rimini, Giuliano da, Goldgrundmadonna 498.
Urnaes, Kirche 331.
Utrecht, Kathedrale 438.
— Universitätsbibliothek, Psalter 141.

Vä in Schonen, Kirche, Gemälde 332.
Vaison, Kathedrale 215.
— — alte 123.
Val-des-Choux, Fürstengrab 371.
Valencia, Kathedrale 375.
— Museum, Tafelgemälde des 14. Jahrhunderts 378.
Valenzano, Ognissanti 177.
Vanni, Andrea 483.
Vanni, Lippo 483.
Vassolettus 188. 189.
Vaudreuil, Schloß, Wandgemälde 356.
Vayda-Hunyad, Schloß 415.
Veilby, Kirche, Portal, figürliche Umrahmung 332.
Veitsberg, Kirche, Glasbild des sitzenden Heilands 286.
Venasque (Vaucluse), Baptisterium 49.
Venedig, Akademie: Grassi, Giovannino de', Türbilder 501.
— — Veneziano, Lorenzo, Bilder 499.
— Cà Doro 494.
— Dogenpalast 492.
— — Eckgruppen des Sündenfalls und der Trunkenheit Noahs 498.
— — Einzeltafel eines byzantinischen Elfenbeintriptychons 168.
— — Massegne, Pierpaolo delle, Südfenster 498.
— Fondaco de' Turchi (Stadtmuseum) 174.
— Frarikirche (Santa Maria Gloriosa de' Frari) 489.
— — Massegne, Grabmal des Dogen Simone Dandolo 498.
— — Pisano, Nino, Grabmal des Dogen Marco Cornaro 497.
Venedig, Markusbibliothek, Handschrift von Oppianus' Buch von der Jägerei 96.
— — Psalter Basilius' II. 94.
— Markuskirche 107. 175. 488.
— — Altar-Baldachin 176.
— — byzantinische Engelgestalten 98.
— — Grabmal des Dogen Andrea Dandolo 497.
— — Hochaltar, Pala d'oro 96.
— — Marmorpfeiler von Saint-Jean-d'Acre 51.
— — Massegne, Apostelgestalten 498.
— — Mosaiken 176.
— — plastischer Schmuck 176.
— — Porphyrgruppe zweier einander umarmender Krieger 72.
— — Steinplatten mit hl. Georg, Herkules und Eber 98.
— — Ziborium, Alabastersäulen 74.
— Palazzo Contarini-Fasan 494.
— — Dandolo (Farsetti) 174.
— — dell' Ambasciatore 494.
— — Foscari 494.
— — Loredan 174.
— San Giovanni e Paolo 489.
— — Massegne, Grabmäler 498.
— — Massegne, Paolo delle, Grabmal Jacopo Cavallis 498.
— San Lazzaro, armenisches Evangeliar 173. 202.
— — Trapezunter Evangeliar 102.
— San Simeone Grande: Marco Romano, Grabmal des hl. Simeon 497. 503.
— Santa Maria dell' Orto 489.
— Santa Maria Gloriosa de' Frari, s. Frarikirche.
Venezia, Bernardo da 491. 497.
Veneziano, Antonio (Antonio di Firenze) 475. 485. 499.
Veneziano, Lorenzo 499.
Veneziano, Paolo 499.
Venge, Klosterkirche 328.
Venosa, Kirche (1135) 178.
Vercelli, Sant' Andrea 488.
Verdun, Richard de 358.
Veria, Christuskirche 514.
Verona, Dom, Grabmal des Cansignorio della Grande 496.
— — Portalbildwerke 209.
— Nazarius-Kapelle, Fresken 110.
— Pinakothek: Turone, Dreieinigkeit 500.
— San Fermo Maggiore 488. 490.

Verona, Santa Anastasia: Altichiero da Zevio, Grabgemälde der Cavalli 500.
— Santa Maria antica, Wandgrab des Giovanni Scaliger 496.
— Santo Zeno 206.
— — Glockenturm 207.
— — Portalbildwerke und Fassadenreliefs 208. 209.
— — Türbildwerke 208.
— Scaligergräber 495. 496.
Veruela, Zisterzienser-Abteikirche 252. 375.
Vestervig, Klosterkirche 328.
Vézelay, Abteikirche 221.
— — Portalbildwerke 227. 228.
Viboldone, Kirche: Milano, Giovanni da, Fresken 499.
Viborg, Domkirche 328.
Vic, Kirche, Wandgemälde 230.
Vicenza, Museum: Veneziano, Paolo, Tod Mariä 499.
Vich, Museum, katalonische Bilder des 14. Jahrhunderts 379.
— — spanische Reliefgemälde 255.
Vienne, Kathedrale 221. 366.
— Petersbasilika 49.
Vierung 122.
Villaviciosa, San Salvador de Valdedios 111.
Villeneuve-les-Avignon, Kartäuserkapelle, Fresken 364.
Vincennes, Feste 347.
Vitale delle Madonne 499.
Viterbo, Paläste 456.
— San Martino 450.
Vögesche Schule 148.
Volterra, Dom, Kanzel 200.
Volterra, Francesco da 485.

Wadstena, Brigittinerklosterkirche 447.
Wagarschabad, Kirche der hl. Gajane 35.
— Kirche der hl. Riphsime 100.
Waltham, Abteikirche 257.
Warnhem, Klosterkirche 328.
Wasserspeier 340.
Watopädikloster, Kirche 87. 165.
— — Psalter 94.
Wechselburg, Schloßkirche 268.
— — Chorschranken, Bildwerke 276.
— — Doppelgrab des Markgrafen Otto und seiner Gemahlin 275.
— — Kanzel, Bildwerke 276.
— — Kreuzigung Christi 278.
Weida, Kirche, Tod Mariä 284.
Weihnachtstypus 20.
Weimar, Großherzogliches Museum, Elfenbeintafel mit der Himmelfahrt 153.
Weißenburg i. E., Wandgemälde 401.
Wells, Kapitelhaus 381.
— Kathedrale 259.
— — Glasgemälde 385.
— — gotischer Ostbau 381.
— — Westfassade, Bildwerke 260. 382.
Weltchronik, Alexandrinische 65.
Werden a. d. Ruhr, Abteikirche, Gemälde 136.
— — Glasmalereien 308.
— — Reliefplatten 281. 282.
— — Wulstkapitell 128.
— Peterskirche 129.
— Salvatorkirche 124.
— Stephanskirche 124.
Weremouth und Jarrow, Kirche des Abtes Benedikt, Bilderschmuck 56.
Werwe, Claus de 369. 370.
Wesel, Hermann Wynrich von 407.
Westerås, Dom 447.
Wetter, Stiftskirche 393.
Wetzlar, Stiftskirche 393.
— — Portalbildwerke 397.
Whitby, Kirche 258.
Wibert, Meister 304.
Wien, Ambraser Sammlung, Willehalm von Oranse 426.
— Augustinerkirche 412.
— Besitz des Herzog von Cumberland, Evangelienbuch des Mönches Heriman 288.
— — Kuppelbaureliquiarien 304.
— — Tragaltärchen des Eilbert 303.
— Domschatz, romanische Grubenschmelzeckplatten 323.
— Hofbibliothek, Bilderbibelblätter (Nr. 1179 und 2554) 357.
— — Cutbrecht-Evangeliar 143.
— — Evangelienbuch (Nr. 1187) 429.
— — Genesis 65.
— — gottesdienstliches Regelbuch (Nr. 2765) 429.
— — Pflanzenbuch des Arztes Dioskorides 68.
— — Predigten des Johannes Chrysostomus 143.
— — Psalterium (Cod. lat. 1834) 290.
— — romanisches Prachtevangeliar (Nr. 1248) 325.
— — Wenzelbibel 426.
— Kaiserliche Galerie: Modena, Tommaso da, Flügelaltar 424.
— Kloster Sankt Florian, Armenbibel 429.
— Kunsthistorisches Hofmuseum: Einzeltafel eines byzantinischen Elfenbeintriptychons 168.
— — Hausbuch der Cerruti 501.
— — Martini, Simone, Grablegung 481.
Wien, Kunsthistorisches Hofmuseum: Theodorich von Prag, Tafelgemälde 425.
— Mariastiegen, Glasgemälde 428.
— Mechitharistenbibliothek, armenische Bibel von 1375: 173.
— Sankt Florianstift, Glasgemälde 428.
— Schatzkammer, karolingisches Evangelienbuch 139.
— Stephansdom 315. 412.
— — Riesenpforte 315.
— — — Bildwerke 319.
Wiener-Neustadt, Frauenkirche, Fresken 428.
Wienhausen, Kloster, Teppiche 444.
— — Wandgemälde 443.
Wilhelm, Meister 209.
Wilhelm von Herle 402. 406. 407.
Wilhelm von Innsbruck 197.
Wilhelm von Ivrea 234.
Wilhelm von Sens 258.
Wiligelmus, Urheber der bildnerischen Arbeiten am Dom von Modena 209.
Wilkin, Meister 442.
Wilsnack, Nikolauskirche 436.
Wilten, Stift, romanischer Kelch und Hostienteller 321.
Wilton-House, Bildnis König Richards II. 384.
Wimperge 340.
Wimpfen am Berg, Kaiserpfalz 316.
— romanisches Wohnhaus 316.
Wimpfen im Tal, Sechseckbasilika 130.
— Stiftskirche 390.
— — Bildwerke 397.
Winchester, Kapitelbibliothek, Prachtbibel vom Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts 262.
— Kathedrale 256.
Winkel am Rhein, „graues Haus" 132.
Winschoten, Kirche 438.
Wiranschehr, Kirche 34.
Wirbelranken 109.
Wisby, Dom 330.
— Heiligengeistkirche 330.
— Sankta Katharina 447.
— Sankt Drotten 329.
— Sankt Klemens 329.
— Sankt Nikolaus 447.
Wismar, Marienkirche 436.
— — Taufkessel 442.
— Nikolaikirche 436.
Wittenburg i. M., Kirche, Taufbecken 442.
Wittingau, Meister von 427.
Wladimir an der Kljasma, Bogolinbow-Kloster, Kapelle 171.
— Demetriuskathedrale 170.
— — bildnerischer Schmuck 172.

Wladimir an der Kljasma, Kathedrale der Himmelfahrt Mariä 170.
— — Rublew, Andreas, Fresken 518.
— Muttergotteskirche am Flusse Nerli 170.
— — bildnerischer Schmuck 172.
Wolfenbüttel, Bibliothek, Evangelienbuch (Cod. Helmst. 65) 288.
— — Psalterium (Cod. Blankenb. 147) 290.
— — Psalterium (Cod. Helmst. 562) 290.
— — Psalterium (Cod. Helmst. 568) 290.
Wolvinus 158.
Worcester, Kathedrale, Grabfigur Johanns I. 383.
— — Grabmal König Johanns 261.
Worms, Dom 126. 292. 293.
— — Reliefs 302.
— — Taufkirche 130.
— Matthiaskirche, Chor, Apostel und Propheten 306.
— Wandgemälde 401.
Wulfwin 158.
Würfelkapitell 265.
Wurmser, Nikolaus 424.
Würzburg, Augustinergasse, Madonna 419.
— Dom, Bischofsgräber 318.
— — Grabdenkmäler 421. 422.
— — Taufbecken 400.
— Marienkapelle 413.
— — Bildwerke 419.
Würzburg, Neumünsterkirche, Krypta, Christusstatue 419.
— Sankt Burchardskirche 313.
— — Opferstock 418.
— Universitätsbibliothek, karolingische Evangelienhandschrift 139.

Xanten, Dom, Chorgestühl 399.
— — Glasgemälde 404.
— — Lesepultdecke 405.
— Stiftskirche Sankt Viktor 393.
— — Viktorschrein 303.
Xeropotamukloster, byzantinische Hostienschale 99.

York, Kapitelhaus 381.
— Kathedrale 380.
— — „Fünf Schwestern" 380.
— — Glasgemälde 385.
— — Grabfigur des Erzbischofs Gray 383.
Ypern, Martinskathedrale 366.
— Tuchhallen 368.

Zahnornament 260.
Zaltbommel, Kirche, Schnitzbildwerke 441.
Zamora, Kirchen 250.
— Magdalenenkirche, Tempelherrengrabmal 254.
Zara, Dom 521.
— Museum, dalmatinische Altar- und Brüstungsplatten 521.
— San Donato 521.
— San Grisogono 521.
Zaragossa, Kathedrale (La Seo) 376.
Zaragossa, Kathedrale (La Seo), Grabmal des Erzbischofs Lope Fernández de Luna 378.
Zellenschmelzkunst 96.
Zellenverglasung 83.
Zentralkirchen 22. 25.
Zeugdrucke 374.
Zevio, Altichiero da 500.
Zillis, Kirche, Deckengemälde 305.
Zinna, Abteikirche 327.
Zisterzienser 212. 221. 252. 257. 270. 313. 335.
Zisterzienserkirchen 392.
— spanische 375.
Znaim, Burg, Kapelle 315.
Zömeterialbasiliken 25.
Zömeterien 6.
Zsambeck, Kirche 312. 521.
Zuidbroek, Kirche 438.
Zünfte 336.
Zürich, Großmünster 299.
— — Bildwerke 319.
Zwettl, Zisterzienserkirche 315. 413.
Zypern, Famagusta, griechische Georgskirche 523.
— — lateinische Georgskirche 523.
— — lateinische Nikolauskirche 523.
— — Peter-Pauls-Kirche 523.
— Kiti, Panagiakirche, Apsismosaik 60.
— — — Goldgrundmosaik der Madonna zwischen Engeln 91.
— Nikosia, Sophienkathedrale 522.
— Panagia Kanakaria, Kirche 60.

Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig.

ok may be kept
FOURTEEN DAYS
st date stamped below. A fine of TWO CENTS
harged for each day the book is kept ove

89054762604

b89054762604a